(1565)
544

MARGHERITA ALBANA MIGNATY

LA VITA E LE OPERE
DEL
CORREGGIO

PRIMA EDIZIONE ITALIANA

PER CURA

DI

GIORGINA SAFFI

CON PROEMIO

DI

ANGELO DE GUBERNATIS

FIRENZE

LIBRERIA H. F. MÜNSTER

1888

COI TIPI DI M. CELLINI E C.

C

LA VITA E LE OPERE

DEL

CORREGGIO

Coi tipi di M. Cellini e C.

MARGHERITA ALBANA MIGNATY

LA VITA E LE OPERE

DEL

CORREGGIO

PRIMA EDIZIONE ITALIANA

PER CURA

DI

GIORGINA SAFFI

CON PROEMIO

DI

ANGELO DE GUBERNATIS

FIRENZE

LIBRERIA H. F. MÜNSTER

1888

MARGHERITA ALBANA MIGNATY

Sono già trascorsi alcuni mesi dal giorno in cui le spoglie mortali di Margherita Mignaty scesero all' estrema loro dimora; e non solo alcuno de' suoi veri amici non l'ha dimenticata, ma essa è tuttora viva e presente al loro pensiero, ingrandita anzi che diminuita dalla distanza; la sua figura ideale risorge, col suo sguardo olimpico, ad affascinarci la mente come una grande e serena visione. Giorgio Mignaty, desolato consorte della Margherita, con immagine vera e potente, dice bene che il sole è scomparso dalla sua casa; nel vero, essa l'inondava tutta della sua luce; ora quella luce non si può dire spenta, poichè si agita ancora purissima dall' alto e aleggia intorno alle persone da lei amate; ma non è più qui che là;

s' aggira vigile ed amorosa negli spazi eterei, attenta ad ogni pio desiderio che la richiama, per accorrere pronta soccorritrice di benigno consiglio. Que' suoi grandi occhi sfavillanti, quella sua parola forte e soave, di cui ben disse Edoardo Schurè che essa aveva fatto una continua melodia, prendono ancora innanzi al nostro memore pensiero la loro prima virtù, per farci sentir meglio che è pur sempre lei che ci guarda e ci favella.

La potente idealità dell' anima sua poteva solo operare questo miracolo; essa era fatta di quella stoffa divina, onde uscirono le Beatrici, le Laure e le Fornarine dell' arte nostra; in vita, ella seppe alzar tanto l' ingegno ed il sentimento al di sopra delle cose volgari, che a chi la riguardava pareva veramente che le membra non bastassero a contenere la grandezza dell'anima sua, spirante tutta al di fuori. Uscita dal suo involucro mortale, quell' anima trionfatrice del corpo, continua, per afflato divino, ad inspirare e vivificare. Essa è ora con noi, più che non fosse prima, disciolta omai da ogni cura mortale; e però non vogliamo tanto rimpiangerla quanto benedirla.

Nacque Margherita Albana Mignaty in Corfù di antica famiglia patrizia intorno all' anno 1827. Suo padre, Demetrio Albana e sua Madre Caterina di Niccolò Palatianò gli fecero dare una prima accurata educazione; ma, quando la sorella di sua madre andò sposa ad amabile ed illustre gentiluomo inglese,

sir Federico Adam, generale e lord-alto-commissario delle Isole Jonie, questi, non avendo potuto ottener figli egli stesso, pose un tale affetto alla piccola nipotina Margherita, che ne fece oggetto delle sue grandi predilezioni, e, quando, da Corfù venne trasferito al Governo della Presidenza di Madras nelle Indie Orientali, volle seco, per un quinquennio, la graziosa giovanetta, la quale, come se i colori della sua greca immaginazione non le bastassero, andò a raccoglierne altri più vivaci sotto il cielo infuocato dell' India. Le meraviglie che vide empirono la mente giovanile di splendide fantasie, e accesero di un foco insolito il suo linguaggio. Reduce dalle Indie, Sir Adam fermò da prima la sua dimora a Roma, quando l' Italia era tutto un incendio, per i moti del suo risorgimento; quivi Margherita conobbe un giovane elegante artista di Cefalonia, il pittore Giorgio Mignaty; nè a lei greca bellissima appassionata per l' arte, parve poter fare scelta migliore che di un leggiadro artista della sua terra; ma ella forse intuì pure, fino da giovinetta, quale amorosa, fida e devota compagnia il compagno da lei prescelto, per quasi quarant' anni, gli avrebbe di poi sicuramente tenuta. Egli sapeva pure che sposando un sole, conveniva sempre adorarlo; nessuna macchia, nessuna nube avrebbe mai potuto offuscare il suo gran sole; e però, in ogni tempo, lo troviamo adoratore ardente e pio del suo puro ed alto astro domestico. Le

conoscenze tecniche del pittore Mignaty, e la sua erudizione nelle cose d'arte permisero intanto alla Margherita, divinatrice, per mirabile naturale istinto, d'ogni cosa bella, di penetrar meglio ne' misteri del grande santuario dell' arte, e di ragionarne con linguaggio più sicuro.

Per i rovesci politici dell'anno 1848, trasferitosi Sir Adam coi signori Mignaty da Roma a Firenze, in questa mirabile culla del rinascimento italiano, pose sua stabile dimora, onde il gusto artistico della nostra giovine coppia greca potè ancora ingentilirsi e perfezionarsi. Non tardò poi la Margherita con le grazie e col fuoco del suo ingegno ad attirare nel suo salotto uomini egregi, politici, scrittori ed artisti, che, contribuendo ad accrescere coi loro discorsi, la coltura della giovine donna traevano essi stessi incoraggiamento e luce dalla parola alta e infiammata di lei. Ed una delle maggiori glorie e fortune, nella vita di Pasqnale Villari, storico insigne del Savonarola e del Machiavelli, fu l'aver trovato negli anni di laboriosa e studiosissima preparazione alla vita pubblica della scuola, della stampa, e del parlamento, i primi efficaci e provvidi consigli di una generosa amica, che doveva rivelarsi più tardi essa stessa come una grande scrittrice. Per molti anni essa visse della vita dell' intelletto che essa volle, col suo gentile entusiasmo, scaldare; quando apparve il lodatissimo *Savonarola,* ed il Villari salì sicuro sopra la bene

conquistata sua cattedra di storia moderna, Margherita Mignaty incominciò essa stessa a scrivere, e rese importanti servigi alla causa nazionale italiana con una serie di belle lettere politiche indirizzate da Firenze al giornale inglese *The Daily News*, e si rivelò con un saggio critico sul Byron e sullo Shelley, inserito nella *Rivista di Firenze* diretta da Atto Vannucci, e con un volume pubblicato, in occasione del Centenario Dantesco, sotto il titolo: *Dante and its Times*. Seguirono alquanto più tardi un opuscolo in francese: *Le Théâtre de Beyrouth et la Réforme Musicale de Richard Wagner*, iniziata al culto di questo nuovo genio musicalo da Edoardo Schurè, un gentile critico e poeta di Francia, un'anima poetica ed un amico esemplare, che inspirato continuamente e sostenuto da essa, in tutte le più nobili lotte del pensiero, rallegrò il precoce tramonto di Margherita Mignaty con speranze gloriose. Nell'anno 1876, innalzandosi ad una sintesi grandiosa, Margherita Mignaty dava compimento ad un'opera di polso, piena di alte riflessioni, che ella dedicava al Gladstone sotto il titolo: *The Sketches of the Historical past of Italy*. Ma la vera misura del genio amabile di Margherita Mignaty lo diede il suo libro sul Correggio pubblicato nel 1881 in francese dagli editori Sandoz e Fischbacher. Fino allora essa avea tentate le sue forze; in quel libro le spiegò; e si comprese allora che il suo ingegno era veramente alato e che poteva librarsi nelle più luminose altezze;

ed io stesso ebbi allora a scriverne nella *Nuova Antologia*, nel modo seguente:

" Pochi essendo gli italiani che abbiano visitato Parma e Dresda, ove si conservano i mirabili affreschi e le migliori tele di Antonio Allegri da Correggio, egli rimaneva fin qui de'nostri grandi pittori il meno esplorato, il meno degnamente apprezzato. Anche le poche notizie erudite che si riferivano alla vita del pittore, non avevano contribuito ad illuminarne il genio. Per comprenderlo e rivelarlo intieramente dovea muoversi verso Parma una donna, ed una donna greca. La signora Margherita Albana Mignaty, già nota per altri lavori storici pubblicati in lingua inglese, alla vista delle opere meravigliose del Correggio, sentì aleggiare intorno alla sua fronte il genio greco, e inspirata da esso, dopo avere con una vera passione intelligente, ella direbbe, con una parola che occorre spesso nel suo libro, *consciente*, studiata l'opera del grande maestro, con poetico linguaggio di antica Sibilla, si mosse ad illustrarla ed a predicarla. L' entusiasmo dell'autrice non è mai a freddo, e non somiglia punto a quella enfasi rettorica, che con superlativi convenzionali suole magnificare l'opera de'grandi artisti. Essa è invece entrata profondamente nel suo soggetto, e ne fu tutta investita, dominata e trasportata. Scrivendo del Correggio, il pittor della luce, la nobile greca s'inspira e canta anch'essa nel suo libro un inno trionfale alla luce; ma quest'inno esce così

spontaneo dal suo animo commosso innanzi alle cose belle che ha vedute ed ammirate, che il lettore per poco che abbia il sentimento artistico, si sente irresistibilmente trascinato ad esaltarsi con essa, tanta è la verità e la potenza, tanto il calore dell' ammirazione dell'autrice, che può, a buon diritto, chiamarsi la prima vera e compiuta rivelatrice del genio del Correggio. Nessuno collocò di certo mai così alto il più semplice e il più modesto dei pittori; e si rimane così facilmente persuasi da quanto dice la signora Mignaty, intorno alla profondità del sentimento, alla originalità, alla ingenua poesia greco-italiana che spira da tutte le opere del Correggio, che si è quasi disposti a consentire con lei, anche ammirando più di lei il Perugino, il Sanzio, il Buonarroti, il Vinci, il Tiziano, che il primo posto nella serie de' nostri grandi pittori, spetta al pittore delle cupole di Parma.

" Il libro scritto e stampato con uguale eleganza in francese ebbe già meritate lodi in Francia; poco noto ancora in Italia, meriterebbe che alcuno s'accingesse a tradurlo, per renderlo fra noi popolare ".

Io sono lieto ora che questa traduzione italiana esista, e che esista, per le cure che vi pose una gentildonna inglese moglie di un grande cittadino italiano, ed amicissima della nostra Margherita. Una signora inglese che traduce in italiano un' opera di una signora greca scritta in francese, quale

esempio più bello d'ideale fratellanza umana? Sono lieto che l'amicizia della signora Giorgina Saffi per Margherita Mignaty sia cagione che l'Italia venga dotata di un capolavoro sopra uno de' suoi artisti sovrani. E quì domando ancora licenza di riprodurre alcune delle mie proprie parole già pubblicate, or sono più che sei anni, nella *Nuova Antologia*:

" La signora Mignaty mostrò assai bene come il Correggio abbia ricavato da sè stesso, dall'animo suo buono e innamorato del bello, e dal proprio ingegno grecamente plastico tutta l'opera sua geniale. Non fu a Roma, non a Firenze; ma vide a Mantova alcune opere antiche e come alcuni de' grandi pittori moderni lavoravano; quella fu scintilla che bastò a levare in un incendio creatore la sua mente piena d'idealità. Non ebbe quasi maestri, non amici che lo potessero guidare e consigliare. Arrivò da sè stesso ad esprimere il divino che sentiva. La sua composizione è sempre nuova ed alta; egli è poeta nella pittura; i primi studî classici da lui fatti in gioventù gli giovarono per la vita. Come il Cristianesimo severo della Giudea diventò luminoso passando per la Grecia, così il Correggio dipingendo la leggenda cristiana, col sentimento d'un greco, e avendo sott'occhi madonne vive e puttini viventi dell'Emilia e della Lombardia, arrivò da solo ad esprimere le cose più alte nel modo più splendido e più vivo. Ciascuno di noi aveva fin qui ammirato qualche opera di Correggio, come

una perfezione; nessuno tuttavia rendevasi una ragione compiuta della somma delle opere e dell' alta idealità di questo bel genio italiano. Nessuno mise meglio della signora Mignaty in rilievo questa perfetta idealità; nessuno ha fatto rivivere ai nostri occhi in modo più vivace la simpatica e modesta figura di questo grande e solitario artista, veramente degno di essere rivelato nella sua piena luce da una donna greca d' alto ingegno, capace non solo di sentirlo, ma di trasfondere in altri il suo sentimento. L' autrice rifà i quadri nella sua mente, e li descrive con quell' animazione con la quale l' artista stesso, chiamato a descriverli, avrebbe potuto parlarne. „

" Sono così rari i casi ai giorni nostri, ne' quali si possa ammirare, che il poter sentire in noi la parola calda ed efficace d' una donna di grande animo e di alto intelletto che ci dica: tornate a guardar meglio il vostro Correggio; sembra un greco ed è un italiano, e fu grande al pari di qualsiasi grande artista, anzi più di qualsiasi altro artista; il sentirci noi altri italiani ancora una volta persuadere che dentro i nostri cervelli si muove ancora una scintilla divina, e che, se noi vogliamo ancora, dal profondo nostro cuore cavare una nuova vita ideale, la nostra vena creativa non è ancora esausta, è consolazione troppo grande per chi si sente italiano, perchè non si sollevi dentro l'animo nostro un tumulto d'affetti vivaci, ne' quali ha pure una bella parte la riconoscenza per

l' autrice del libro che spese alcuni anni della sua vita solamente per studiare e comprendere il nostro grande e luminoso Correggio, e farlo meglio intendere ed amare anche da noi. Nella morta gora della odierna indifferenza per ogni potente manifestazione dello spirito, l' udire ancora un alto plauso ammirativo per una vera gloria dell'arte nostra, dovrebbe sollevare l' animo d' ogni italiano che lavora ad un ideale più puro. La luce piove dall'alto; e in alto dobbiamo guardar tutti, quanti esercitiamo l'ingegno nelle arti e nelle lettere; è questo l' unico modo non solo di vivere, ma di non più morire „.

Io non ho altro ad aggiungere ora sul libro intorno al Correggio, il quale stando, del resto, ora fra le mani de' lettori italiani, non ha più uopo di altra commendatizia, poichè risplende troppo bene da sè.

È noto come la città di Correggio decretò alla nobile autrice la cittadinanza onoraria; e come la sorte benigna la volle, negli ultimi anni della sua vita, premiare con una grande consolazione, mettendola in possesso di un meraviglioso ed autentico quadro del Correggio rappresentante la voluttà mistica della Maddalena penitente.

Ma i premi della fortuna non furono certamente proporzionati ai meriti di lei; fortunatissima nello affetto del marito e della figlia Aspasia, come nella devozione d'alcuni amici, che le crebbero ammirazione

con gli anni che crescevano, non ebbe tempo e modo di farsi in Italia, come scrittrice, un pubblico. L'opera luminosa sul Correggio e l'ultima sua calda ed eloquente operetta sulle estasi di Caterina da Siena furono poco lette tra noi; e l'ala del suo genio di scrittrice fu troncata, quando essa stava già per spiccare un volo più alto; essa sentiva ingrandirsi ne' nuovi pensieri che s'agitavano nella sua mente; e, avvezza ormai da lunghi anni a contemplare le cose della vita dall' alto, disdegnava ogni umile discorso, e intorno a sè voleva solo più che si ragionasse a lungo di cose divine. Nell' alzare sè stessa, essa trasportava in su l'animo de' suoi amici, come se arcane visioni l' attraessero verso la regione misteriosa onde piove la Luce migliore.

Aveva molto, nel suo aspetto, dell' antica Sibilla; e, nel suo linguaggio ispirato, passavano talora fiamme dell' amor divino. Il soffio che spira da molte di queste pagine, era la miglior parte di Lei, un soffio caldo, un soffio di potente simpatia, un soffio creatore e rivelatore di nobili ingegni; chi non ebbe il privilegio di sentirla parlare ispirata, la ritroverà ancora ben viva in parecchie di queste pagine eloquenti, e potrà, nel leggerle, ricomporsi nella mente l'immagine di questo bel genio ardente.

Firenze, 2 dicembre 1887.

ANGELO DE GUBERNATIS

PREFAZIONE

Durante un breve soggiorno ch'io feci a Parma, alcuni anni or sono, ebbi la rivelazione del genio del Correggio. Io conosceva i grandi pittori di Firenze, di Roma, dell'Umbria e di Venezia; ma di tutti i loro capo-lavori nessuno mi commosse come gli á-fresco dell' Allegri. La maravigliosa maestria del suo pennello, la profonda e magica grazia delle sue figure, mi ricordavano quello che si narra delle più belle pitture della Grecia antica, e ciò che si scorge, quasi in una visione, sulla fronte della celebre Musa di

Cortona (1). E, più potente ancora di quella grazia soave e di quella ineffabile bellezza, io vidi raggiare nello sguardo dei suoi Veggenti, dei suoi Profeti, gl'immortali splendori del mondo ideale. In una parola, le emozioni prodotte nell'animo mio da quelle pitture non avevano riscontro che nelle più sublimi armonie della musica e della poesia.

Da quel momento io meditai lungamente sull'opera del Correggio. Le due cupole in Parma mi avevano rivelato, quasi per subi-

(1) L'origine di questa Musa è poco nota. Eccone la storia in brevi parole. — Sul principiare di questo secolo, un contadino, che lavorava in un podere dei dintorni di Cortona, trovò in un recinto murato una stupenda pittura sopra una lastra di lavagna. Credendola una Madonna, se la portò in casa. Ma il curato avendogli fatto osservare che era un' immagine pagana quella alla quale consacrava le sue divozioni, il campagnuolo d'allora in poi se ne servì come di sportello da chiudere il suo forno. Incredibile a dirsi, otto anni di simil prova non giunsero a distruggere quel mirabile lavoro, del quale i colori hanno penetrato la lavagna mercè un processo chimico a noi ignoto! — La signora del castello in una gita fatta alle sue terre, avendo un giorno scorta presso il suo colono quella maravigliosa figura, tuttora viva e parlante malgrado le tracce del fuoco e del fumo, ne fece dono al Museo di Cortona, dove tutti possono oggi ammirarla. — Rappresenta la testa e il busto di una giovine Musa dalle fattezze gentili e con epressione nobilmente verginale. Le palpebre lievemente abbassate lasciano travedere le nere pupille che sembrano assorte nel sacro ardore d'una visione interna. Una corona di edera cinge la fronte soave; un velo leggiero copre una metà del suo modesto seno e ne fa spiccare il puro candore. Delicata, elegante e semplice, quanto bella e ispirata, quella Musa è evidentemente un prodotto dell'antica pittura — unica e preziosa reliquia di quella grande Arte, oggi perduta per sempre.

tanea visione, tutta la bellezza di quell'anima ardente e pura. Ben presto mi venne scòrto il pensiero dominante a cui s'informa tutto quanto il suo lavoro, nella grande idea ariana della *Luce*. Compreso di profonda ammirazione dinanzi alla vastità di quel concetto e alla potenza d'esecuzione dell'Artista, io interrogai me stessa per definire quale fosse stata la parte d'Antonio Allegri nel grande movimento della Rinascenza; e tentai collegare il suo genio con tutto quanto il passato dell'Italia. Da tali riflessioni ebbe origine l'*Introduzione* del presente libro.

Nè basta, poichè occorreva penetrare nell'intima esistenza del maestro. M'accorsi che poco o nulla sapevasi sul conto suo: la sua vita è rimasta un mistero ravvolto nella sublime modestia del pensatore. Per questo io l'amava più intensamente; ma ciò non bastava a chiarirmi l'intelletto. In quel frattempo i preziosi documenti raccolti per cura dell'abate Pungileoni mi vennero alle mani. Nel leggerli attentamente mi fu forza riconoscere i grossolani errori del Vasari: raffrontai i fatti con la

data delle opere ; e mi adoperai a ricostruire l'ambiente che immediatamente circondava il pittore, nella corte dei Conti di Correggio, in Veronica Gambara che ivi presiedeva; e la società di Parma in Giovanna Badessa di San Paolo e nel suo circolo. — Per tal modo, e a grado a grado, io vidi nettamente e luminosamente sorgermi davanti la vera figura di Antonio Allegri — quel magico signore della tavolozza, che fu al tempo stesso uno dei grandi rivelatori dell' anima.

Alfredo de Musset allude al Pittore di Parma col divino intuito del poeta :

Le Corrège, homme pauvre et modeste
Travaillant pour son coeur, laissant à Dieu le reste.

Quel cuore fu grande invero : uno spirito luminoso lo rischiarava, e l'opera ch'egli ci lasciava in retaggio è fra quelle che durano perenni.

Se nelle seguenti pagine — tracciate in mezzo a molte e dolorose prove — le forze mi sono talvolta venute meno, ne chiedo venia al

lettore. — La speranza ch'io nutro per esse potrà forse sembrare soverchiamente ardita, ma emana dal soggetto istesso che mi ha padroneggiata. Greca per nascita e col perenne ricordo della mia patria nel cuore, sarei felice se giungessi a far amare più degnamente all'Italia quello fra i suoi grandi Artisti, che più d'ogni altro seppe affratellare il Genio della Grecia al Genio della Umanità.

Firenze 1881.

M. A. Mignaty.

INTRODUZIONE

SVILUPPO PROGRESSIVO DELLA COLTURA IN ITALIA E CARATTERE DEL RISORGIMENTO.

Il Risorgimento è stato più volte a' dì nostri rappresentato come reazione della natura contro la ferrea disciplina dell'Evo Medio; e la sua Arte, come spontaneo prodotto degli sfrenati costumi del XV.° e del XVI.° secolo. La prima affermazione è incompleta; la seconda, falsa. È precipuo intento delle pagine che seguono il dimostrare che il Rinascimento ebbe radice nel più remoto passato dell'Italia, e che sorse dalle più recondite fibre dell'anima italiana.

Questo grande fenomeno, dal quale ebbe origine tutta quanta la nostra coltura intellettuale, può definirsi in due parole. Prima di quell'epoca

erano nella Umanità due correnti del pensiero che, lungi dal confondersi insieme, si trovavano in perenne contrasto fra loro, e di cui l' una avea soverchiato l'altra: la corrente Cristiana, e la corrente Pagana. Il Risorgimento segnò l'epoca della conciliazione, e fu come il connubio fra il pensiero Cristiano e il genio risorto dell'antichità. Da sì fatta unione nacque lo spirito moderno.

Perchè quel connubio ebbe suo compimento in Italia? Varie e molteplici le cagioni che ne furono addotte.

La più semplice a noi sembra questa: che quivi la tradizione antica non venne mai completamente interrotta (1). Dal XII.° al XVI.° secolo, l'Italia la rannoda; e in quello apre il varco al proprio genio, e ne raggiunge la originale manifestazione.

Il graduale svolgimento dello *spirito italiano* dalle cui successive rivelazioni emana l'ideale stesso del Risorgimento, è ciò che vorremmo ritrarre con brevi cenni e quasi a volo. Non è nostra intenzione il tracciare un quadro completo di quel grande movimento; ma ci è sembrato necessario l' indicarne a rapidi tratti i punti principali, per giun-

(1) L'autrice del presente scritto trattò già questo argomento in un libro Inglese: *Sketches of the Historical Past of Italy*. - Saggi storici sul Passato dell'Italia. Bentley Londra, 1878.

gere a scoprire le segrete fila, mediante le quali l'Arte italiana si collega coi migliori elementi del passato nella Umanità; e dimostrare come quelle vengano tutte a riunirsi nel grande Maestro, che, al sentir nostro, rappresenta eminentemente quella Epoca. In tale storia un fatto ci ha più specialmente colpiti, cioè, che, contrariamente alle odierne teorie, il Rinascimento non fu opera comune e conseguenza fatale di una società corrotta; ma bensì la libera manifestazione di alcuni grandi intelletti, che sospinsero lo spirito umano a traverso la prova del fuoco, lo rifusero in quello e lo trasformarono, a guisa di ferro sull'incudine, sotto la potente azione della loro volontà.

Noi seguiremo adunque questo svolgimento nelle grandi individualità creatrici, che ne personificarono le successive manifestazioni, e che esercitarono sulla mente italica una suprema influenza.

Un primo segno di Risorgimento, di carattere interamente pagano, ha luogo nella Sicilia, sotto Federico II. Quel monarca, dotato di singolare ingegno, fu il primo grande amante e ad un tempo il flagello dell'Italia: egli l'amò e la devastò a vicenda. Dall'altro lato, l'ideale cristiano viene affermato con Dante; ma Beatrice vi risplende come

stella dell'avvenire; e l' amore ch' ella ispira al Poeta è scala che ricongiunge la terra a quel cielo che fino allora era rimasto inaccessibile.

In Lorenzo de' Medici e in Machiavelli si manifestano, per noi, nel primo la profonda corruzione del secolo seguente; nel secondo, il cupo sconforto di un' anima grande che, col culto della Patria nel cuore, ma disperando della virtù ch' ei sentiva morta, invoca la forza e l'ambizione d' un Potente a richiamarla in vita.

Dinanzi allo scetticismo pagano di quell' età sorge la grande figura del Savonarola, che dal suo rogo rivela con sublime protesta l' invincibile fede del suo spirito. Nell'Ariosto e nel Tasso, l'immaginazione letteraria si sfoga in fantasie brillanti o romanzesche, senza giungere a creare un nuovo ideale. Solo nell'Arte, nella pittura, quell' ideale doveva trovar vita: ne vediamo i primi albori in Giotto che s'ispira alla leggenda popolare religiosa; nei suoi *a-fresco* in Assisi il sentimento cristiano produce per la prima volta il fiore del bello, che si era perduto nella notte dei tempi.

Da questo passeremo ai giganti del pennello, e cercheremo dimostrare, con esempî evidenti, come ciascuno di essi seppe, nella propria sfera, fondere insieme il presente ed il passato, il cristianesimo ed il paganesimo, a seconda del proprio carattere individuale. Michelangelo informa al genio biblico

il suo torso d'Ercole. Il mirabile Leonardo raggiunse la bellezza greca e la elevatezza cristiana colla magica potenza del suo sapere. Raffaello sfiora l'una e l'altra col senso immediato del bello e l'intima, congenita armonia dell'anima sua. I Veneziani fanno rivivere nelle loro tele, con lo splendore del colorito e la vivezza della espressione, l'antica esultanza. Finalmente nel Correggio, pensatore e veggente solitario, che visse ignorato nel fondo della Lombardia, parvero concentrarsi le potenti facoltà che avevano da secoli contribuito a render grande lo spirito italiano. Più di ogni altro pittore (questo scritto, noi lo speriamo, ne farà testimonianza) egli ebbe coscienza del vero e più sublime significato morale del Cristianesimo; più d'ogni altro egli ebbe il culto profondo, il sentimento più raffinato del Bello; quell'inebriante senso della Vita, che rivela tutto l'incanto della natura, e che nell'immortale bellezza nutre e espande il fiore della perenne gioventù del cuore. Nel Correggio, l'armonia fra il genio pagano e il genio cristiano, che fu l'aspirazione dell'epoca del Risorgimento, ebbe pieno e perfetto sviluppo. Da una parte i suoi Dei e le sue Ninfe sembrano, sotto il suo pennello, sorriderci con più profondo significato; dall'altra, le ineffabili e splendide rivelazioni della vita interiore, le gioie dell'anima, spirano dalle sue creazioni, rivestendo le più pure forme

della grazia ellenica. In una parola egli ritrae l'ideale cristiano, ma umanato e trasfigurato per modo ch'esso diventa un nuovo ideale. E per questo appunto Antonio Allegri è, al veder nostro, il più perfetto rappresentante del Rinnovamento italico, nel dominio del Bello; e noi potremmo considerare siccome chiuso con lui il ciclo di progresso che ebbe principio con Dante. Poichè quel *Paradiso* che l' Allighieri ci fa intravedere nella prospettiva della sua visione, come in un' infinita proiezione il Correggio lo fa discendere sotto le cupole di Parma e sembra invitare la gente umana ad ascendere al più sublime ideale sulle ali della bellezza antica.

I.

Rinascimento dell'Italia sotto Federigo II.

Non vi fu invero, come si è lungamente creduto, alcuna soluzione di continuità fra l'Arte antica e quella del Medio Evo: vi fu bensì decadenza, assopimento e trasformazione. Dopo la caduta dell'Impero Romano, l'influenza bisantina creò nelle province meridionali d'Italia un'arte novella.

La pittura ieratica discese in linea retta colle sue tradizioni dal Monte Athos. Quivi ebbe alimento la potente ispirazione, che rivestì le forme delle mirabili leggende fecondate dall'alito del cristianesimo. In quel santuario fervidi asceti ritraevano le loro caste immagini dopo avere innalzato una preghiera a Dio. Investigazioni recenti confermano che, ne' primi secoli dell'era cristiana, vi fu in Napoli e nella Sicilia una precoce fioritura dell'Arte ieratica, contemporanea a quella di cui si rinvengono le tracce nelle catacombe di Roma. Nei grandiosi lineamenti del Cristo, immaginati da que'primitivi pittori, si vide albeggiare quel candore d'animo, quella fede ingenua e appassionata che

dovea più tardi costituire il pregio più incantevole delle scuole pre-raffaelite. Quel sentimento che veniva rivelato dall'atteggiamento della figura e dall'espressione del volto riassumeva tutto quello che l'artista provava il bisogno di manifestare. Le forme nude, la beltà sensuale, erano severamente condannate da quegli asceti, pei quali la castità, l'umiltà e il sacrificio non erano parole vane. Nei primi secoli dell'età di mezzo, l'Italia meridionale e la Sicilia, per una lunga serie di fusioni di razze e di politici rivolgimenti, divennero splendido centro di ciò che può chiamarsi il primo risorgimento italiano.

All'antica civiltà greco-latina (succeduta essa pure a quella di una popolazione indigena d'origine osca) si aggiunsero i Bisantini, gli Arabi e i Normanni. Da tutti questi diversi elementi, in contrasto fra loro ma in certo modo trasformati e fusi insieme sotto il sole della Sicilia e della cocente lava dell'Etna, ebbe origine una cultura speciale, un'arte nuova, unica nel suo genere, che ha lasciato le sue tracce anzi tutto nell'architettura. Da quella sorsero i grandiosi monumenti, le torri maestose, que' palagi strani e pur così splendidi, quelle tetre cittadelle che si trasformano all' interno in arcate incantevoli che spiegano la mirabile fantasmagoria di colonnate e capitelli moreschi coi loro rabeschi dagli svariati contorni sopra un fondo bisantino. Da quella i tempî maravigliosi coi loro smaglianti mosaici, le cappelle coi caratteristici ornati scendenti, le cupole maestose.

La Sicilia tuttora impregnata del vecchio sangue greco, e dove la barbarie istessa si fondeva sotto i caldi effluvi della Grecia e dell'Oriente: quella terra così piena d'incanto offriva il terreno più favorevole al primo risorgimento artistico dell'Italia. Quel rinnovamento ebbe sua origine nella Corte di Palermo, sotto un principe straniero, Federico di Hohenstaufen (1218-1250). Questi venne in buon punto. L'Italia si trovava già ben distinta dal mondo latino: l'egemonia delle sue diverse popolazioni incominciava a svolgersi mediante il forte e tenace spirito di quei Municipii, che seppero ognora far fronte agli imperatori alemanni.

La lingua era già formata. L'Italia rifioriva per cento rami vigorosi sul tronco reciso della vecchia civiltà latina. E finalmente, per le sue qualità personali, Federigo II sembrava predestinato ad essere il protettore delle arti e delle lettere, l'iniziatore intelligente della più splendida coltura.

Nessun principe nella storia moderna offre per avventura contrasti così violenti fusi al crogiuolo di una energica individualità, e temperati alle più dolci armonie di una natura riccamente dotata. Straniero e indigeno al tempo stesso, figlio di uno Svevo e di una Normanna, Italiano per nascita, per educazione e tendenze dell'animo; spirito vivace, colto e penetrativo; indole ambiziosa e veemente, ingegno poetico, cuore appassionato e animo altero; sapiente, dolce e affabile talora, tiranno capriccioso e collerico talaltra, atto a trascorrere

sino alla demenza sotto l'impero della passione; assennato, equo e generoso in certi momenti; superstizioso e libero pensatore ad un tempo, pur sempre pagano; accoppiando in sè la forza e la serietà del Nord alla venustà siciliana e all'ardore saraceno. Federigo II fu, sotto le splendide parvenze di un monarca orientale, l'inscrutabile sfinge, la meteora abbagliante del secolo in cui visse.

Quell'animo impetuoso, quel conquistatore sibarita trovò il tempo per redigere un eccellente Codice in tre favelle (in latino, in greco e in italiano) per mano del suo Segretario, Pier delle Vigne, che divenne più tardi Vice-Cancelliere dell' Impero, e fu, per lungo volger d'anni, onnipotente sull'animo del sovrano. Quest'uomo singolare e originale, dotato come il suo signore d'ingegno universale, era di Capua e nato di popolo. D'indole intraprendente, gli riuscì seguire i corsi nella Università di Bologna, dove si diede allo studio delle arti, delle scienze, della filosofia. Al suo ritorno in Sicilia e divenuto segretario dell'imperatore, contribuì a introdurre nella Corte la lingua italiana, componendo versi in quest'idioma. Insegnò quell'Arte a Federigo e al suo figlio naturale Enzo, così che a breve andare la famiglia imperiale e i cavalieri della corte si studiarono di cantare e favellare nella lingua del « sì », come fu chiamato l'idioma italiano. Ciullo d'Alcamo vi facea sentire il suo dialetto siciliano, mentre i trovatori vi cantavano in provenzale, i savî dell'Arabia vi professavano

le dottrine d'Averroës e vi recavano le prime versioni latine delle opere di Aristotele. Per tal modo Palermo divenne il primo centro di una coltura Europea e veramente cosmopolita.

Ma la passione dominante in Federigo II, convien dirlo, fu il suo amore per l'Italia. La quale mercè sua provò per la prima volta la nobile gioia di sentire la propria vita, di comprenderla e di espanderla. Precoce e troppo rapido nascimento, che non ebbe durata, se non momentanea, ma che depose nel Paese i primi germi d'una civiltà mondiale. Una grande libertà di pensiero, un razionalismo spinto fino alla esagerazione, consentirono alla Sicilia di Federigo II di dare un primo impulso alle arti, alle lettere e alla filosofia, antivenendo in questo la Toscana. Il grande eresiarca fu condannato da Roma, perseguitato e quindi sopraffatto da questa. Dante lo pone nel suo Inferno, in un sepolcro ardente, presso il grande patriota Farinata degli Uberti, che salvò Firenze dall'ultima rovina. Non è pertanto meno vero che quel sovrano capriccioso e sfolgoreggiante diede allo spirito italiano il primo impulso verso l'arte, e fu in certo modo il nunzio dell' aurora d' un nuovo ideale all'Italia del Medio Evo.

II.

Dante e l'Ideale Cristiano.

La prima grande figura che succede a Federigo II nella Storia della italiana coltura è quella di Dante.

Dopo il sovrano splendido, il Genio creatore; dopo il monarca cosmopolita, il grande Italiano, la cui personalità pone il suggello sulla sua razza e, a guisa d'aurea effigie, si fa il simbolo della unità di essa. Nessun altro poeta vestì al pari di lui fattezze così altamente distinte e scolpite. Il genio etrusco, il latino e il toscano, tre genï di ferrea tempra, armonizzano insieme in quel tipo eccelso e onnipotente, che lasciò una indelebile impronta nell'idioma e nel cuore dell'Italia.

Havvi in lui una profonda unità del carattere e dell'intelletto, dell'uomo e del poeta. Il suo Poema è la trasfigurazione della sua vita, e la sua vita è la personificazione umana della *Divina Commedia.* Dinanzi a quell'austero pellegrino, il mite Virgilio appare quale ombra smarrita dai Campi Elisi. Forza operosa, robustezza d'animo, passione, virtù,

scienza, profondità ed elevatezza di sentimento, filosofia trascendente, tutto Ei riunisce in quella sua grande individualità sommamente originale. Per tali facoltà e per sì fatta potenza Egli raccolse e unificò nella sua Opera le cose più disparate fra loro : storia, leggenda, scienza, il passato, il presente e l'avvenire.

L'idioma italiano, assai negletto prima di Federigo II, era rimasto fino a quel tempo lingua volgare. Innalzato da quel sovrano al grado di linguaggio di Corte, e reso popolare da San Francesco d'Assisi, non ebbe coltura letteraria nel secolo XIII. Nelle diverse province d'Italia era un misto di dialetti che proveniva dai varî influssi a cui erano state assoggettate e dai successivi conquistatori che le avevano dominate. Cotale varietà di dialetti, simili e pur diversi fra loro, rendeva l'immagine della razza italiana, divisa dalle proprie passioni, piena d'indipendenza e di attività febbrile, agitata da violenti contrasti, e che non rivelava la sua unità se non nel sentimento e nella affermazione del bello.

Dante seppe afferrare que' diversi elementi e fonderli insieme nell'energico e potente linguaggio che egli fece suo proprio. Prima di quell'epoca, e nel primo risorgimento italiano, le poesie provenzali, recitate in lingua d'*oc* e d'*oïl*, tenevano luogo di letteratura. I romanzi francesi erano diffusi per tutto il mondo noto allora, e costituivano la sola istruzione delle classi agiate. Nelle

scuole ecclesiastiche venivano studiate le sette Arti dette il *trivium* - *quatrivium*, e la musica sacra. Il linguaggio comune era il *latino rustico*. L'idioma italiano, più disinvolto e franco, mentre rifletteva nel suo ritmo armonico la grazia ingenita e l'indole plastica della razza, trovò la sua più alta e perfetta interpretazione nell'animo e nell'opera di Dante. Per lui la *nuova vita* italica penetrò e s' immedesimò nella lingua dei padri. Ei seppe infondervi la scienza e la libertà del pensiero, che erano state privilegio dell'antichità, e che sembravano essersi smarrite fra le tenebre della barbarie. Egli ne raccolse gli sparsi frammenti con la perseveranza e l'intuito del suo grande genio.

In virtù di facoltà così rare, Dante appartiene alla poco numerosa ma eccelsa schiera degl'intelletti universali, che sono di tutti i tempi e pei quali non è tramonto. Il suo genio è quasi fiamma viva che gli emana dal cuore, gli penetra la mente e quindi irradia sul mondo intero. Ora a guisa di folgore lanciata dall'ira divina saetta i grandi e i potenti della terra : ora soavemente luminoso, s'inalza verso l'Eterno Amore, il cui raggio egli vede risplendere negli occhi di Beatrice. La bellezza è per lui l'immagine vivente della giustizia e della verità. Quell'ardore che si diffonde dagli occhi di Beatrice, riflesso dell'anima sua immortale, desta in lui un sentimento nuovo, quel sentimento che unisce l'uomo e la donna in una stessa profonda aspirazione verso il Bene perfetto.

Per quell'amore che gli fu stella dell' anima fino dalla prima gioventù, e alito ispiratore della età matura, egli ebbe la rivelazione dell'Infinito; e ne sentì tutta la potenza alla morte di Beatrice. In quel momento supremo, sotto la sferza del dolore e dell'angoscia, egli fece l'alto proponimento « di non dir più di questa benedetta, infintantochè « io non potessi più degnamente trattare di lei. E « di venire a ciò io studio quanto posso, sì come ella « sa veracemente. Sicchè, se piacere sarà di Colui, « per cui tutte le cose vivono, che la mia vita per « alquanti anni perseveri, spero di dire di lei quello « che mai non fu detto d'alcuna » *(Vita Nuova).* - E invero il suo Poema è il più sublime monumento che sia mai stato inalzato al *Vero Amore* raggio dell'Ideale. La fiamma viva, animatrice della sua vita migliore, egli attinse a quella sorgente divina, ebbe da lei, da quella Beatrice tanto amata che egli riconobbe nel *Paradiso Terrestre*, e che seppe ritrarci con sì bei colori sul suo carro trionfale sotto le sembianze della « Teologia », che non è (come molti hanno preteso) la mera fredda figura della fede astratta, ma sì bene la glorificazione del più grande, del più sublime Amore.

« Io vidi già nel cominciar del giorno
La parte oriental tutta rosata,
E l'altro Ciel di bel sereno adorno,
E la faccia del Sol nascere ombrata
Sì che per temperanza di vapori
L'occhio lo sostenea lunga fïata:

Così dentro una nuvola di fiori
Che dalle mani angeliche saliva
E ricadeva in giù dentro e di fuori,
Sovra candido vel cinta d'oliva
Donna mi apparve sotto verde manto,
Vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
Tempo era stato che alla sua presenza
Non era di stupor tremando affranto,
Senza degli occhi aver più conoscenza,
Per occulta virtù che da lei mosse
D'antico amor sentì la gran potenza.
(*Purg. Canto XXX*).

Ineffabile è la dolcezza di quello slancio del cuore che rivela il fuoco segreto e ardente che compenetra ed avviva tutto quanto il poema, e nutre ed ispira i suoi più alti concetti. Nel Paradiso stesso l'ardore di quel *santo riso*, quasi divino afflato, investe tutto l'essere suo:

Che dentro agli occhi suoi ardeva un riso
Tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo
Della mia grazia e del mio Paradiso.
(*Parad. Cant. XV*)

Beatrice lo rimprovera delle sue umane debolezze, non solo con cuore di amante, ma più ancora in nome di quella sublime perfezione a cui il Poeta aspira e che s'incarna in lei. Da questo sentimento dell'amore fra l'Uomo e la donna,

svolto dalla filosofia platonica, risulta chiaro che Dante ha lasciato ben lungi dietro a sè il Medioevo. Con lui ha principio l'ideale moderno, che ci si annunzia nel modo più chiaro con la coscienza dell' eterna grandezza e giustizia di Dio; ma al Poeta quell'ideale si rivela soltanto nel raggio dell'Amore, prima ed ultima patria dell'anima umana.

III.

Condizione morale dell'Italia nel XV secolo. Lorenzo de' Medici e Machiavelli.

Strano è il contrasto che presentano la società del Rinascimento e l'Arte che sorse in quella stessa epoca. Tradita da ogni lato, contaminata dalle invasioni straniere, oppressa da tirannidi e da vergogne, inondata di sangue, l'Italia nondimeno risorge a vita novella sotto l'alito del Vero e del Bello, e apparisce sorridente e raggiante fra mezzo alle stragi, ai flagelli, ai delitti. Regina decaduta dal suo trono e ridotta in ischiavitù, essa riafferra quasi per incanto lo scettro dell'Arte, esercita un nuovo fascino sopra i suoi conquistatori, e riprende l'impero del mondo un'altra volta.

Noi vedremo più innanzi che quella splendida Rinascenza non fu, come si è voluto far credere, risultato naturale di quell'epoca segnata dalla violenza e dalla discordia, dalla corruzione degli animi e dal raffinamento della vita esteriore. La Rinascenza, in ispecial modo quella dell'Arte, è

frutto del progresso spontaneo dello spirito umano, e fu opera di pochi uomini grandi, i quali non vissero della vita del loro tempo; ma attinsero le loro ispirazioni principalmente dall'antichità e dalla natura, cercando di rappresentare il vero e d'inalzarsi liberamente al bello. Non nella società che li circondava, ma nella forza avvivatrice del genio italico, che ha le sue radici vivi nella massa del popolo, è da cercare la sorgente di quegli spiriti eletti che presiedono al secondo Rinascimento dell'Italia, e ne sono la più alta manifestazione. Nella Toscana segnatamente ebbero potente e feconda espansione que' germi, la cui rigogliosa vita trovò suo centro in Firenze. La Venezia e la Lombardia diedero dappoi incremento a quella sorprendente fioritura.

Incominciamo pertanto da Firenze. E poichè è nostro intento di seguire a volo lo svolgimento del pensiero italiano nelle sue diverse forme, ci arresteremo per un istante ad esaminare quale fosse la società che diede sì favorevole impulso alla grande arte, mercè il suo gusto squisito, la sua liberalità e la indipendenza del suo spirito.

Nessun' altra *società* ha mostrato, al pari di quella, con tanta evidenza, che il senso estetico non dipende per necessità dal senso morale. Considerato da presso quell'ambiente sociale ci offre lo spettacolo di un mondo senza fede e senza legge; mondo arbitrario, senza rispetto umano, senza anima, senza amore. La sottigliezza d'inge-

gno, la frode, la perfidia e l'ambizione vi regnano sovrane e predominano sopra ogni altro sentimento.

Noi potremmo assomigliare l'aspetto generale di quella società turbolenta ad uno degli infocati paesaggi di Salvator Rosa, il cui colorito è ardente e tetro al tempo stesso. Il suolo arido, gli scoscesi dirupi appaiono macchiati di sangue; qua e là sterili arbusti contorti dal soffio violento dello *scirocco,* e a traverso le fosche e minacciose nubi d'un cielo plumbeo si scatena furente il turbine.

Tale è l'impressione che, nel suo insieme, produce su noi, quell'epoca del XV.° secolo, co'suoi delitti e le sue infamie, le sue miserie e i suoi flagelli, e nella quale nondimeno il sublime raggio dell'arte ne lascia travedere squarci di mirabili prospettive e accende fuochi immortali.

Invano cercheremmo in essa il sorriso d'una gioia serena. Quelle feste, quelle orgie divenute sì celebri per i loro splendori e le loro pompe sontuose non rappresentano, come potrebbe credersi, l'esuberanza d'una vita armonizzata in tutte le sue parti, ma bensì l'ostentazione e il fasto del vizio e di corruttele che non hanno più freno. L'invidia signoreggia gli animi, la menzogna e il cinismo penetrano nel consorzio civile e ne disseccano le sorgenti vitali.

Il genio di quel mondo lussureggiante e perverso s'incarna, al veder nostro, per forme di-

verse, in due uomini resi celebri negli annali di quel tempo: Lorenzo de' Medici e Niccolò Machiavelli.

Il primo è come il prodotto rude della società di cui fu parte: egli ne compendia e incarna le tendenze, l' ingegno e i vizî; e noi possiamo, per conseguenza, considerarlo come il più efficace e completo rappresentante di quella.

Il secondo invece è il prodotto sapiente e ragionato di tutta la scienza politica del suo tempo, è il dottrinario perfetto, è la perversità morale elevata a legge, mercè il più positivo degli intelletti, temprato con la scienza politica dell'antichità e con l'esperienza della storia.

Que' due uomini sono invero, ciascuno a sua volta, figli legittimi d'una società priva d'ogni principio morale o religioso, e che aveva perduto ogni fede in sè stessa.

Lorenzo, detto il Magnifico, fu il più abile e il più brillante fra quegli « Arbitri dello Stato, » che sotto diversi nomi si sostituirono all'antico governo Popolare. Il suo avo, Cosimo de' Medici, si era impossessato dell'erario di Firenze, mercè una crisi del Catasto. Nondimeno ei venne riguardato come il *Padre della Patria.* A vero dire egli si fece iniziatore di una novella coltura, fondando l'Accademia Platonica, chiamando in Firenze da Costantinopoli i dotti della Grecia e rievocando il culto dell' antica sapienza. In quella epoca ogni persona esperta nella greca letteratura viene festeg-

giata quasi fosse una divinità, ed un manoscritto valutato sette volte a peso d'oro.

Gli eruditi e i magnati di quel tempo discutono intorno a Platone e Aristotile. Que' due giganti del pensiero vengono in voga: fervono le dispute, or favorevoli or contrarie, sull'uno e sull' altro, come un tempo fra i dottori della Chiesa sul dogma della Trinità. Dopo aver pugnalato un nemico all' angolo di un'oscura via, si va a ritrovo in sontuosa villa nei dintorni di Firenze, a ragionare tranquillamente e con eleganza sulla immortalità dell'anima con qualche sapiente dell' Accademia Platonica, in mezzo al ridente giardino della Toscana. Non vi è più fede religiosa: ma si crede all' astrologia, alla divinazione, all'alchimia; e sopratutto si crede al *piacere*. La filosofia è considerata come giuoco dello spirito, l'antico sapere come lusso dell' esistenza. Gli intelletti di tempra più elevata, come Pico della Mirandola, vanno cercando confusamente nel passato classico un qualche oggetto che possa ridestare la fede e l'entusiasmo.

Lorenzo de' Medici appare ai nostri occhi come il capo e in uno il tipo più completo di sì fatta società. Spirito fecondo e calcolatore, intelligenza accorta, politico senza coscienza, uomo di gusto raffinato, comprendendo le arti con intelletto d'artista, animo freddo e cinico, verseggiatore facile, erudito e gaudente, Lorenzo *il Magnifico* sembrava destinato ad essere il tiranno ammaliatore e il raggiratore della società del suo

tempo. In questo principe, che conosceva a fondo l'arte del governare, noi troviamo non solo il Mecenate degli artisti, ma altresì il corifeo dei libertini, il re della *jeunesse dorée,* l'impresario per eccellenza della Città de' Fiori. Promotore e duce delle sbrigliate feste del Carnevale, egli compone per quelle i canti lubrici, divenuti poi celebri sotto il nome di *Canti Carnascialeschi.* Talora, quasi per ostentazione del vizio e per raffinatezza di cinismo, viene rappresentato il « Trionfo della Morte ». Intorno ad una mostruosa figura collocata su di un carro e circondata di lugubri insegne, procedono e s'agitano uomini trasformati in ischeletri. Tal'altra vengono raffigurate le nozze di Bacco e Arianna: una schiera di ninfe e di satiri adornati con lusso sfrenato segue i carri danzando. Lorenzo mascherato e adorno di ricchi paramenti si trova in mezzo al corteo, che percorre la città facendola echeggiare delle strofe oscene composte da lui. E intorno a simile spettacolo il popolo di Firenze, disfatto per debiti e il più delle volte morente di fame, s'accalca plaudente: dimentico della peste e della guerra nella magnificenza del suo carnovale, ei non sente il triste peso delle sue catene sotto quei fiori che gli vengono gettati a piene mani.

Quell'uomo che, non contento di asservire la sua patria, rubava l'obolo dei poveri e consumava nelle orgie la dote delle figlie del popolo per trascinarle quindi a perdizione, fu colpito nella sua ora estrema dal rimorso. Dal suo letto di morte Lo-

renzo il Magnifico fece chiamare a sè il Savonarola, che aveva avuto il coraggio di sfidarne l'ira, e dal quale egli ora chiedeva l'assoluzione.

Il Priore di San Marco si condusse a Careggi presso il principe morente, che gli fece la confessione dei suoi delitti: - « È in voi viva la fede in Dio? - Sì. - Restituite dunque i fondi da voi sottratti al Monte di Pietà. - È mia ferma volontà il farlo. - Rendete la dote alle giovinette che furono spogliate da Voi. - Vi acconsento. - Ma sopra tutto rendete a Firenze la sua libertà!

A tai parole del Monaco imperterrito, che colla destra distesa sopra il moribondo reclamava i diritti della sua Patria, Lorenzo rivolse altrove lo sguardo e morì senza assoluzione. Ecco lo spirito personificato di quella società splendida e corrotta, egoistica e cinica, filosofica e superstiziosa, e anzitutto materialistica.

Al maestro dobbiamo ora mettere a lato il discepolo, al modello vivo il filosofo dottrinario.

Il Machiavelli che venne per lunga età generalmente considerato come il più sapiente e profondo maestro d'immoralità fu non per tanto, nella sua vita privata e pubblica, uomo probo, integro in tutti gli atti suoi e patriota devoto. Si mantenne fedele al Governo della Repubblica Fiorentina e fu dopo vittima della sua costante devozione. Energico e sobrio, consacrò tutta la sua esistenza al lavoro. Lo studio degli autori Greci e Latini lo aveva innamorato della antichità classica;

la grandezza della Repubblica Romana aveva destato in lui un profondo entusiasmo. La realtà della vita e la nequizia degli uomini infusero nell'animo del solitario pensatore un germe di pervertimento. Con altri esempi davanti a sà quest'intelletto potente avrebbe preso altro cammino; ma egli, non avendo la forza del genio che crea, aveva quella di scomporre ed analizzare la vita reale: spirito osservatore, che non lasciandosi sopraffare dalle passioni rispecchia esattamente la società in cui vive. La coscienza della giustizia mutabile crea i riformatori, lo studio di un organismo sociale crea gli uomini politici. Machiavelli fu l'uomo politico per eccellenza.

Niccolò Machiavelli apparteneva alla eletta schiera di quei patrizi del contado che furono condotti a rinunziare ai loro titoli per diventare semplici cittadini. Devoti al partito Guelfo, i suoi antenati avevano seguito quest'ultimo nell'esilio, allorchè fu messo al bando dai Ghibellini, ed erano poi rientrati in Firenze quando quel partito vi fu richiamato. Fra quelli si annovera una lunga discendenza di cittadini degni di onorevole ricordo, e magistrati distinti e d'intatta fama che riassumono in sè le singolari virtù di quella vecchia razza etrusca il cui carattere incisivo e austero ha lasciato sua speciale impronta fra le popolazioni italiche. Furono maestri a Niccolò, Tito Livio e Plutarco. Ed egli attinse segnatamente nei classici greci (il cui idioma gli era familiare) quella

scienza politica, fondata tutta quanta sull'analisi, che ha reso sì celebre il suo nome. In questa aguzzò lo strumento del pensiero e quindi plasmò con mano maestra l'idioma italiano. Giovine ancora, fu prescelto a far parte del Consiglio dei Dieci, quel supremo arbitro della pace e della guerra. Divenuto più tardi Segretario di Stato durante i cinque anni che precedettero l'ultima rovina della libertà in Firenze, e incaricato dal suo Governo di missioni importanti presso varî principi d'Italia e presso il Pontefice, egli acquistò, mercè l'esperienza degli uomini e lo studio accurato dei motivi che ne guidavano le azioni, quella vasta e profonda conoscenza della perversità umana che fu base alle sue teorie. Nel fatto, Machiavelli si fece banditore del *male*, perchè disperò del *bene*. In quella patria ch'egli amava profondamente, egli aveva veduto venir meno ogni senso d'indipendenza e dignità, ed ogni cosa precipitare a rovina: l'aveva veduta, soprafatta dallo straniero, piegarsi all'inganno e alla forza.

E all'inganno e alla forza egli fa appello ne'suoi consigli e nelle sue esortazioni al « *Principe* ». Questo principe, dopo avere annientato i suoi nemici col ferro e col veleno, doveva, secondo il Machiavelli, liberare l'Italia dal giogo dello straniero e riedificare la Patria unificandola sotto il suo scettro.

Un uomo quale fu Niccolò Machiavelli costituisce per sè un'epoca nella vita d'un Popolo. La potenza del suo intelletto critico e politico affrancò l' Italia dai vincoli teocratici del Medio evo e ne

rappresentò il lato positivo. Quel genio pratico è l'antitesi del genio di Dante: dacchè, non ritrovando in sè stesso nè altrove la nota fondamentale del grande accordo che guida e informa l'Universo, Dio, ei non può giungere a intravedere pure un barlume dell'Ideale (1).

---

(1) Ci è sembrato non inopportuno il riportare qui (dacchè lo crediamo troppo poco noto oggi alla generalità degl'Italiani) il giudizio altamente vero e giusto che il Grande Educatore dell'Italia odierna, Giuseppe Mazzini, faceva di quel « Grande infelice, » com'Egli denominava il Segretario Fiorentino: il cui nome e il cui pensiero, tristamente frainteso dai più in Italia fino ai dì nostri, non servì se non d'egida e di scusa ad una *Scuola* fondata sul mero, meschino concetto dell'*interesse individuale*, senza scintilla di genio e d'amore che rischiarasse l'intelletto e avvivasse il cuore, e senza pur l'ombra almeno di quel profondo dolore per l'abbiezione della Patria che affaticò l'animo di Niccolò Machiavelli.

« La nostra educazione s'è compiuta, per opera della lunga tirannide e del Materialismo, su Machiavelli. La grande ombra di quell'illustre stende tuttora su noi il velo di quell'analisi dissolvitrice, che comincia colla scienza e finisce colla negazione e collo sconforto; e la scienza, quale possiamo attingerla a quella sorgente, si traduce, negl'intelletti mediocri, che sono i più, in una meschina abitudine di piccolo calcolo, contraria ad ogni magnanima impresa; e lo sconforto, quando non è temperato da una fede religiosa nel Dovere, si traduce in inerzia.....

« Dissi altre volte, e mi giova ripetere qui ai giovani caldi d'amor patrio e desiderosi di tradurlo in atti, che Machiavelli crebbe educato tra gli ultimi aneliti della libertà di Firenze, quando Firenze era l'unica terra d'Italia nella quale vivesse ancor libertà. Un patto nefando, stretto fra il Papato e l'Impero decretava allora chiuso per tre secoli l'avvenire. Serva dello straniero, senza coscienza di Popolo, di Missione, di Patria comune, s'affacciava la monarchia, corrotta in sul nascere, corrompitrice; i pochi generosi s'affrettavano a morire, protestando colle congiure, fraintesi, sprezzati; gli altri erano servi abbietti, o abbietti tiranni. Compiuta un'epoca della sua vita, l'Italia incadaveriva. Machiavelli, dopo avere per debito di coscienza protestato egli pure colla congiura, si mise a contemplare, a palpare, ad anatomizzare quel cadavere. Era il cadavere della Madre; e tu senti di tempo in tempo la mano, che teneva il coltello, agitata da un brivido, e vedi la fiamma dei santi devoti pensieri salire su per le scarne, smorte guance dell'anatomista; ma quella fiamma, come i fuochi dei

cimiteri, non illuminava dei suoi getti che livide sembianze di morte. E scienza di morte fu la scienza di Machiavelli. L'egoismo, morte dell'anime, campeggia, principio fondamentale disperatamente accettato, nelle sue pagine. Virtù non era, ed ei la ricorda come cosa spenta. Machiavelli chiede all'*interesse* dell'individuo la soluzione del problema italiano, che, nella misura dei tempi, affaticava a lui pure l'ingegno. La sua è la dottrina della forza. Era la sola suggerita dalle condizioni d'Italia e d'Europa; e la potenza d'intelletto e l'orgoglio italiano, che fremevano nell'anima del pensatore, ne trassero, come farmaco dal veleno, quanto bene poteva trarsene. Ma i poveri ingegni che recitano, scimmiottando, la parte di *pratici*, rubando citazioni e frammenti a Machiavelli.... gli uomini che, appoggiandosi a Machiavelli, irridono all'entusiasmo e all'audacia delle virtù, e pretendono rigenerare un Popolo colla menzogna. .... - confondono due epoche assolutamente diverse; non intendono nè Machiavelli nè i loro contemporanei, e non sono, pur millantandosi, pensatori che i pedanti della politica ».

(Mazzini - *Opere,* Vol. IX, p. 332 a 334.)

N. d. T.

IV.

Savonarola e la Riforma Religiosa.

Sotto la scoria di tante corruttele, la fede più nobile dell'Italia si rafferma e si manifesta profonda e contro tutto, in Girolamo Savonarola. La sua personalità e la sua vita sono per così dire immedesimate in quella onnipotente fede che basta da sola a trasformare e nobilitare l'essere umano. Mercè la sua predicazione quest'uomo integro con prodigioso sforzo riuscì a farsi strada ne' cuori più incalliti de'suoi contemporanei. Ebbe anima cosciente e cuore animoso in mezzo a quel mondo che parea morto ad ogni morale convincimento, ad ogni fremito di vita interiore. Visionario sublime, che s'illudeva a credere di poter riformare la religione, e che non ebbe se non il genio del chiostro, avvivato dalla parola di un apostolo fanatico! Fu grande d'animo e scevro d'ogni egoismo; ma il suo intelletto non fu pari a tanta altezza. E fu vittima delle sue proprie contradizioni e della falsa via per la quale si era messo, combattendo quella Chiesa istessa sotto

le cui insegne militava. Non si peritò, mentre imprecava il gastigo di Dio sulle iniquità commesse dal Capo della Chiesa, di parlar di Roma, dall'alto del suo pergamo, come di « nido di vipere e di serpi infette ». A cotanta audacia l'ira di Roma doveva esser fatale.

Dopo reiterate minaccie, la folgore del Vaticano piombò sul frate temerario. Firenze, che pur gli avea tributato tanto plauso, non trovò in sè il coraggio di difendere quel suo santo dall'empia persecuzione; e il sincero e devoto apostolo del Cristo fu arrestato e condannato ad essere arso vivo.

La parte da lui compita non ebbe importanza durevole, se non pel grande esempio ch'ei porse, rinnovando l'epoca dei martiri nel secolo di Cesare Borgia, sacrificando la sua innocente vita alla sua fede indomita, al suo profondo amore pei fratelli infelici, ch'egli sperava poter affrancare dal giogo che li opprimeva.

L'influenza del Savonarola fu più potente per la sua morte, che non fu per la sua vita: il suo martirio diede alta conferma alla sua parola fulminea, alla verità del suo entusiasmo. Grande per cuore più che per capacità di mente, ei sentì, per l'intimo convincimento dell'animo, l'urgente bisogno di una riforma nella stirpe umana e, mercè l'ardito slancio che lo fece ribelle al Vaticano, dischiuse il varco a quella novella fede che poco stante doveva manifestarsi ben altrimenti efficace sotto un altro cielo. Senonchè, nell'Italia, il terreno non era

per anco preparato a ricevere la buona semenza; la parola rinnovatrice cadde fra le roccie e non germogliò se non in pochi cuori.

È un abisso fra il Savonarola e il Machiavelli. Il primo, sublime per cuore ma senza forza d'intelletto, credeva ardentemente nel Bene e fu vittima della sua cieca fede. Il secondo non credeva a nulla e si dette in braccia al genio del male. Egli espose dottrine per uso dei governi e dei principi, ed insegnò agli uomini a combattere l'infamia con l'infamia, a vincere ad ogni costo con la forza o con l'inganno a regolare la vita col solo intelletto, sopprimendo il cuore.

V.

Il mondo elegante e la Letteratura. - Lodovico Ariosto e Torquato Tasso.

Non havvi spettacolo più complesso e che offra maggiori contrasti di quello che ne porge la convivenza civile dell'Italia nel XV e nel XVI secolo. Per poterci formare un concetto chiaro dello straordinario fenomeno del Risorgimento, e apprezzare al suo giusto valore l'Arte che da quello emerse, conviene distinguere nettamente i diversi elementi che componevano quell'insieme, e tracciare ad una ad una le varie e contrarie correnti che lo agitavano. Noi abbiamo considerato in Lorenzo de'Medici e nel Machiavelli due diverse incarnazioni della implacabile politica di quel tempo, che fu quella sì dei principi temporali come della Chiesa: nel Savonarola abbiamo trovato un esempio di protesta morale contro tutte le turpitudini, che contaminarono quell'epoca, protesta isolata, che commosse profondamente alcune poche anime, ma che non ebbe, nè poteva avere, azione efficace a migliorare la condizione degli animi. Prima di venire

a parlare della Pittura, che fu la più originale e spontanea manifestazione del genio italico, il quale crebbe e si svolse sopra terreno suo proprio, ci è forza rivolgere un rapido sguardo all'ambiente sociale stesso. Quell'ambiente assomiglia una distesa d'acqua cupa e torbida, nel cui fondo melmoso si accalcano rettili schifosi, ma la cui superficie s'incolora di magica iridescenza e s'incorona dei più seducenti fiori. La letteratura più ch'altro rispecchiò con bella luce la superficie di quello stagno.

La società che affluiva nelle corti di tutti i piccoli sovrani di quel tempo, univa in sè ai vizî ereditarî due tendenze ben manifeste: un insaziabile furore per il lusso e il fasto esterno, e la mania per l'antichità classica. Al settentrione come al mezzogiorno d'Italia, principi piccoli e grandi gareggiavano nel fondare musei, dissotterrare statue, acquistare manoscritti a peso d' oro, e invitando eruditi e poeti alla loro Corte. Questi vi figuravano come chiamati esclusivamente a dare maggior pregio alla festa dell'esistenza, in grado più elevato dei menestrelli e i canta-storie, ma più o meno destinati al medesimo ufficio. Dante era da lungo tempo posto in dimenticanza: era ricordato appena quale fantasma medioevale, quale cupo e severo pellegrino dal volto ora offuscato dai fumi dell'Inferno, ora raggiante delle gioie del cielo cristiano. Principale intento era quello di divertirsi, folleggiare e godere la vita per tutti i sensi. Tutto ciò che proveniva dalla Grecia e da Roma era bene

accolto; veniva adattato alla fantasia dell'ora presente e serviva di stimolo all'ebbrezza del piacere. Abbiamo già accennato ai Canti Carnevaleschi di Lorenzo de' Medici e alle stravaganti mascherate che li accompagnavano, in cui ai saturnali della voluttà facevano orrido contrapposto le lugubri parvenze e il sogghigno della morte. Nè era quello un fatto isolato, poichè ogni Corte aveva i suoi cantori, le sue danze, le sue processionali pompe, le sue giostre. Il passaggio d'un principe forestiero, o di un pontefice sovrano, le nozze di qualche gran dama, servivano comunemente di pretesto a quelle maravigliose feste, a quelle pubbliche dimostrazioni di allegrezza, che si prolungavano per settimane e talora per mesi interi. Anzitutto il corteo moveva, scortato dagli applausi del popolo esultante, per le vie della città tutta parata a festa: vi facevan bella mostra di sè i personaggi più illustri per nome e per censo, coi loro giustacuori di broccato d'oro e con collane ingemmate; le gentildonne in abiti di velluto o di seta damascata, col capo ornato di tocco o di corone di gioielli foggiati a fiori e foglie. Dietro loro venivano i Condottieri, que' capitani di ventura al servizio dei principi, coi loro volti di bravacci, le loro rilucenti corazze d'acciaio, seguiti dai loro alabardieri. I banchetti venivano imbanditi nei palagi o sotto baldacchini eretti nella pubblica piazza: e le copiose vivande erano portate su piatti d'argento. Immensi animali, orsi, buoi interi indorati e inargentati costituivano

la parte più solida del pasto. Alle frutta, le dame ricevevano in dono monili e gemme, stoffe di gran prezzo, pellicce e guanti; i gentiluomini e i sovrani falchi di specie rara, e mute di levrieri. Ai banchetti, che duravano di sovente una intera giornata, succedevano danze e spettacoli che occupavano tutta la notte. Altre volte aveano luogo rappresentazioni drammatiche e mitologiche all'aria aperta sotto l'ombra dei grandiosi giardini. I Numi dell'Olimpo apparivano in mezzo a que' boschetti, seguiti da ninfe e giovinetti incoronati di fiori, recitando e cantando versi. La donna che presiedeva sovrana a queste splendide feste non era nè la maestosa castellana del medio evo, nè la letterata spiritosa e pedante del XVIII secolo; ma la leggiadra ammaliatrice, la cui beltà mondana è tuttora circondata per noi da un'aureola di poesia. Era la donna già iniziata a tutti gli arcani della voluttà, munita di tutta la scienza e di tutte le arti della seduzione, la maga capricciosa, impenetrabile e discreta che infonde nel Decamerone le sue grazie e i suoi sorrisi, raffigurata dall'Ariosto e dal Tasso sotto le sembianze di Alcina e Armida, il cui sorriso scettico e le irresistibili attrattive Leonardo ha immortalato nella sua Mona Lisa.

L'Ariosto e il Tasso ci ritraggono quella società, ciascuno secondo l'indole sua propria. I grandi genî sembran quasi plasmare il mondo alla loro immagine: gl'ingegni di secondo ordine ce lo rappresentano tale quale lo trovano, accontentandosi

di disporre a loro guisa i materiali. E questo appunto fecero que' due cantori della cavalleria mondana: l'uno gaudente e privilegiato dalla fortuna; l'altro quasi suo malgrado, mescendo ai ricordi di quel mondo svariato e superficiale i sogni e le aspirazioni di un'anima fervida, che cercava il vero e l'amore e non riuscì a trovarli sulla terra.

L'Ariosto fu il poeta e al tempo stesso l'eroe di quella società frivola e noncurante. Quell'ingegno brillante, che dedicò il suo poema a Lucrezia Borgia e visse in mezzo al fasto della Corte di Ferrara, ebbe tutto l'agio di studiare le donne del suo tempo e di sfiorare lungo la via le avventure tenere o galanti, serie o leggiere, felici o infelici, ma pur sempre più o meno equivoche, che formavano allora la base principale dell'esistenza. Egli stesso rappresenta nella sua persona l'uomo di mondo, qual'era in quel secolo, il perfetto cavaliere dotato di grazia e di spirito, altrettanto destro al maneggio delle armi quanto sperimentato nelle arti della galanteria. Il Tiziano ne ha lasciato un ritratto che è un capolavoro, e che ne rivela tutto il carattere dell'uomo (1). L'Ariosto vi è dipinto in veste di seta grigia a larghe maniche: la bellezza regolare delle fattezze è animata dall'incantevole espressione di una grande affabilità. Un

(1) Quel ritratto si trovava una volta nella Galleria Manfrin a Venezia.

raggio d'intensa luce, un alito di vita vigorosa e piena di brio emanano dai suoi occhi scuri e vivaci, e dalla bocca seducente; l'intelligenza splende nello sguardo, i lunghi capelli inanellati e nerissimi adornano il volto lievemente abbronzato e la fronte spaziosa; una ineffabile dolcezza è nel suo sorriso. Quella testa mirabile ci appare perfetta in ogni sua parte, esercita su noi un singolare fascino e desta una spontanea ammirazione. Senonchè non è possibile penetrarne l'intimo pensiero. È in essa un'anima consciente, o null'altro che una mera intelligenza? Enigma inscrutabile. Tale è l'uomo compito del XV secolo.

Ma se l'uomo rimane per noi un mistero la sua poesia è eminentemente chiara e senza velo. In quella trama elegante e leggiera le principali fila, che s'intrecciano senza fine, sono ben facili ad afferrare. L'Ariosto incomincia col dichiarare che egli canta:

« Le donne, i cavalier, l'armi e gli amori ».

Siamo già ben lontani dall'antica cavalleria, col suo misticismo, il suo culto per la donna e le sue virtù sovrumane. Il piacere proseguito per mezzo di un laberinto di avventure galanti, la cavalleria discesa al grado di un romanzo mondano, riflesso della vita cortigiana in Italia; e il tutto rivestito d'un sorriso pieno di malizia che si fa beffe della umana fralezza mentre se ne giova, e deride il

piacere mentre ne deliba gl'incanti. Tale la poesia dell'Ariosto. Non una delle sue figure, d'uomo o di donna, sorge di mezzo al quadro con speciale rilievo. Angelica e Alcina, la seduttrice ingenua e l'ammaliatrice provetta, si confondono insieme in un medesimo indefinito bagliore d'immagini. I suoi eroi sono tutti più o meno fortunati: il solo Orlando, che insanisce per amore, è posto quasi in ridicolo.

Ben altro è il Tasso. Anima leale, cavalleresca e appassionata, ei prese sul serio il mondo e le donne. Nel suo nobile Poema, *La Gerusalemme liberata* - noi ritroviamo ancora un'eco della pristina cavalleria e de' suoi più elevati sentimenti. Senonchè il poeta cade ciò nondimeno in una evidente contradizione. S'accinse a cantare la conquista del *Santo Sepolcro*, e incomincia il suo poema con una invocazione alla *Musa Cristiana;* non per tanto la parte principale del suo lavoro è consacrata agli amori di Tancredi e alle vergini Saracene, Clorinda ed Erminia. Dopo quella invocazione alla Vergine Divina a Colei, cui il poeta con religioso slancio rivolse queste parole:

« O Musa, tu che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel cielo, infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona ».

Armida, l'incantatrice che seduce Rinaldo, diviene l'eroina del poema. In lei vien personificata

la irresistibile sirena che coi suoi molteplici incanti ammaliava gli animi di quel tempo. Senonchè, convien dirlo, per questo tipo appunto il Tasso si è inalzato di gran lunga sopra l'Ariosto, e sopra l'epoca nella quale viveva. Però che egli ci rappresenta la sua maga quale vittima de' suoi medesimi artifici: còlta e ravvolta nelle proprie reti, dopo avere messo in opra tutte le sue seduzioni, essa ama veramente e muore consunta dal suo impetuoso amore.

Per questo Armida ha la potenza di commuoverci, dacchè lascia dietro a sè la frivola galanteria cantata dall'Ariosto e s'accosta alla più elevata poesia. Al Tasso stesso, anima amante e appassionata, toccò una consimile sorte. Lungi dall'essere, come l'Ariosto, l'uome fortunato e l'eroe del mondo privilegiato, egli ne fu la vittima. Osò amare di serio, profondo amore, e per aver levato il pensiero sino alla principessa d'Este, fu gettato nel carcere e trattato siccome demente. Osò serbar fede alla poesia vera; e fu perseguitato a morte dai pedanti e dagli accademici. Morì solo, triste e abbandonato, nel suo ritiro in Roma presso i monaci che lo avevano raccolto: immagine vera e dolorosa del vero poeta, che crede riposta la sua felicità nella vita mondana, e non vi trova se non amarezza e desolazione.

VI.

Il secondo Risorgimento - Conflitto fra il Cristianesimo e il Paganesimo nelle Arti plastiche.

Non mercè la letteratura, ma per le arti plastiche, e segnatamente per la Pittura, l'Italia era destinata ad esplicare la più alta potenza del suo genio.

La letteratura del XV e XVI secolo non produsse se non una poesia più o meno artificiale: ma l' Arte seppe dare forma viva all' ideale dei tempi nuovi. Quell'ideale è l'umanità riconsacrata, trasfigurata dal sentimento cristiano: la forma che l'incarna è la bellezza antica, che fu perduta nel medioevo e ritrovata più tardi. Il connubio dell'ideale cristiano con quella pristina bellezza fu l'aspirazione del Risorgimento, l'intento supremo proseguito dai suoi più grandi artisti. Quel maraviglioso conato raggiunse il suo fine col favore dell'universale e, al tempo stesso, mercè il patrocinio della Chiesa. Senonchè, nei loro capo-lavori i grandi maestri di quel tempo s'inalzano di gran lunga al di sopra delle convenzionalità sociali e

dei dogmi ecclesiastici, per ispaziare nel sereno cielo del sentimento più elevato e dell'immortale pensiero, da cui l'arte greca avea tratto le sue più belle ispirazioni. I poeti di quel tempo non furono se non cortigiani: i soli veri profeti e ispiratori del loro secolo furono i pittori. Fra questi il Correggio ci è apparso come la più splendida manifestazione di quell'ideale, intraveduto e pur sempre cercato da tutti gli altri. Prima di lui, come intorno a lui, quale lento e vasto svolgimento, quale e quanta varietà di gradi, evoluzioni, sfumature e rivelazioni parziali e diverse!

Se pertanto noi ci accingiamo a dare un compendio di tale storia nelle sue linee più rilevanti e complessive, lo facciamo appunto coll'intento di dare in essa al maraviglioso genio di Antonio Allegri il luogo che gli spetta e che fino ad oggi non gli venne assegnato.

Le origini dell' Arte italica sono da ricercarsi non nella Toscana, ma nel Mezzogiorno d' Italia. In que' paesi, ove l'antica tradizione venne in certo modo perpetuata mercè l'Arte Bisantina e la coltura greco-latina, l'architettura, la scultura e la pittura fiorirono per eccellenza.

Il primo artista che trasportò nell'Italia Centrale quella precoce Arte fu Nicola Pisano, il cui nome si collega col primo Risorgimento. Egli aveva

seguito Federico II (all'epoca della sua incoronazione in Roma) nel Regno di Napoli e in Sicilia, ove rimase presso quel sovrano per dieci anni. Ebbe quivi agio di studiare que' grandiosi monumenti colle loro porte di bronzo, le loro svariate sculture, i loro mosaici, i loro *archi*, tutto quello stile così mirabilmente espresso in tante forme diverse, e dove trovavansi raccolte tutte le maraviglie dell'Oriente e dell'Occidente.

Ritornato nell'Italia Media, Nicola Pisano destò a sua volta l'ammirazione dell'universale colle stupende creazioni del suo scalpello, in Pisa, in Siena, in Bologna. Non si era fino allora veduto, nel centro e nel settentrione d'Italia, cosa alcuna che a quelle potesse pareggiarsi: fu come una rivoluzione nel gusto artistico. Per la prima volta la leggenda cristiana veniva raffigurata senza la grettezza ascetica, con grazia e nobiltà di sentimento: per la prima volta il pensiero mistico si rivelava nel marmo con tutte le attrattive e l'eloquenza della vita.

Ma quel pensiero mistico e cristiano non poteva venire espresso in tutta la sua profondità se non nella Pittura. Cimabue, per primo, scosse il giogo della Scuola bisantina, dando maggior vita e moto alle sue figure e più splendore al suo colorito. Giotto ne fu il vero riformatore, attingendo, non v'ha dubbio, le sue ispirazione nelle opere del Pisano, prima di affidarsi all'impulso del suo genio creatore. La sua vita e l' opera sua ci

rivelano in grado eminente su qual terreno crebbe e si ampliò la pittura italiana, e da quali sorgenti trasse il suo più fecondo alimento.

Quel terreno fu anzitutto il sentimento religioso del popolo. Giotto, figlio di un pastore, custodiva il gregge del padre a Vespignano, piccola borgata non lungi da Firenze; allorchè Cimabue, che gli passava per avventura da canto, si avvide che il fanciullo (allora quattordicenne) disegnava una delle sue pecore su di un sasso. Que' lievi contorni rivelavano mano sicura e straordinaria attitudine al disegno. Il buon Cimabue ottenutone il permesso dal padre, certo Bondone, si assunse l'incarico di condur seco il garzoncello ch'egli tenne presso di sè, nè ebbe a faticar molto per farne un gran pittore. Però che avesse Giotto nell'occhio e nella mano il genio delle linee, dell'atteggiamento, delle movenze; e nell' anima il senso del giusto e del vero. Se il Cimabue ed il Pisano furono guide al suo ingegno, il suo vero ispiratore fu non pertanto San Francesco d'Assisi, o per dir meglio la leggenda di lui; leggenda che egli, prima d'ogni altro, informò a tutti i caratteri della vita e della realtà. L'anima esaltata e piena di tenerezza di San Francesco avea destato nelle moltitudini un sentimento di adorazione fanatica: egli aveva per la prima volta parlato loro un linguaggio che sapevano comprendere, dacchè predicava in italiano. Il suo « Ordine » aveva istitituito a virtù capitali la *Povertà*, la *Castità*, e l'*Obbedienza*.

La Povertà segnatamente era la virtù prediletta da quell' uomo eccezionale. Chiamato in Assisi insieme con Cimabue e altri pittori di bella fama, per illustrarvi la leggenda di San Francesco, Giotto fece ivi il suo capolavoro. Gli *a-fresco* della volta e del Coro rappresentano varî episodî della vita del Santo, e si distinguono dall' Arte contemporanea pel misto di nobiltà e di naturalezza, d'ingenuità soave e di maestosa dignità. Giotto fu primo maestro di quella scuola di *naturalezza drammatica* chi si svolse dopo nella Toscana. Prima d'ogni altro egli introdusse nella Pittura lo stile allegorico. Si vede nel Santuario d'Assisi la « Povertà » sotto le sembianze di donna i cui piedî posano su rovi e spine. In un angolo si scorge il profilo di Dante: sembra contemplare con profonda meditazione i misteri di cui è testimone: quasi il pittore avesse inteso significare, che la nobiltà del sentire è alito e fine supremo alla scienza. Il poeta e il Pittore si erano incontrati a Padova, dove quest'ultimo si disponeva a dipingere la Cappella di Scrovegno all'*Arena*; il genio de' tempi fremeva nell'anima di ambedue. Però che i versi di Dante sulla « Povertà » sieno eloquenti quanto le pitture allegoriche di Giotto su quel medesimo argomento. Quest' ultimo fu architetto e scultore valente, e lasciò colossale impronta della sua grandezza nella bella Torre così maestosamente leggiadra ed elegante, conosciuta dal suo nome, e che oggi rimane uno dei più splendidi ornamenti di Firenze.

Tale il magnifico getto dell'Arte Cristiana in Italia nel XIII secolo. Nel periodo susseguente il Paganesimo fa nuova invasione. Mercè la scoperta della statuaria antica, nel XV secolo, tutta la bellezza delle forme umane sembra rivelarsi quasi per nuovo incanto. Per dieci secoli l'uomo ne aveva avuto vergogna: ora invece la ricercava colla ebbrezza d'una intensa gioia. E fu quello il momento cioè sul cominciare del XV secolo, nel quale l'Arte ebbe suo maggiore svolgimento nella Toscana. Fiorì anzitutto nelle officine dei cesellatori d'oro e d'argento, dove studiavasi l'arte del disegno. Quindi i giovani artisti si recavano in Roma a perfezionarvi la loro educazione. Predominava in essi il gusto puro del *classico* Rinascimento. Gli scavi che si andavano facendo in ogni parte d'Italia avean rimessi in luce i belli avanzi dell'antichità, che servivano di modello e di sprone al gusto artistico di quella età. Lorenzo Ghiberti, autore delle *Porte di bronzo* del Battistero di San Giovanni in Firenze (che furono dette da Michelangelo *degne del Paradiso*), Paolo Uccello e Bernardo Cennini, che lo aiutarono ne' suoi lavori, sorsero dallo stesso ambiente, e sentirono i medesimi influssi. Filippo Brunelleschi, che eresse (nel 1437) la Cupola di Santa Maria del Fiore, era dei loro. Gentile da Fabriano e Antonio Pollaiolo furono loro contemporanei; come pure Luca della Robbia, che accoppiava alla grazia del contorno la soavitá del sentimento. Nel campo della pittura, gli artisti di

maggior vaglia furono Masolino da Panicale e il Masaccio, che appartenevano a quel gruppo classico. I loro *a-fresco* nella Chiesa del Carmine in Firenze sono mirabili per la purezza del disegno e le grandiosità delle linee. Il Masaccio è altresì l'autore degli *a-fresco* in San Clemente a Roma. Fra Beato Angelico (da Fiesole), che fa parte egli pure di quello stesso nucleo, si distingue con singolare eccezione da tutti gli altri per l'entusiasmo religioso che in lui soltanto predominava. Fin dalla sua prima entrata nel chiostro, il giovane ed esperto artista rinunziò a tutte le vanità dell'arte plastica: ebbe in dispregio la bellezza corporea, e quasi obliò la propria esistenza tutto assorto com' era nelle più sublimi gioie dello spirito. Dipingeva, in mezzo alle veglie, alle estasi e alle preghiere, le sue madonne e i suoi angioli, vere visioni del chiostro, caste e soavi emanazioni di un'anima pura. Senonchè l'Angelico fa eccezione nel suo secolo. Intorno a lui si coltiva solo la pittura pagana; si fa sfoggio del *nudo*. Divinità, ninfe, fauni e satiri, d'un gusto soventi assai poco corretto, ingombrano le tele.

Quell'Arte, tutta sensuale e mondana, trovò un nemico acerrimo e implacabile nel Savonarola. L'invasione dei soggetti profani nella pittura; l'abuso ognor crescente del *nudo*, infiammarono l' ira del riformatore. Quell'anima austera e fanatica non vedeva in quelle produzioni se non un incentivo al vizio e un ritorno al paganesimo. E poichè la sua

parola aveva grande influenza sopra molta parte del popolo Fiorentino, ei non trovò posa finchè non ebbe persuaso tutti i suoi aderenti ad ardere i loro quadri ed ogni loro oggetto d' arte. Un immenso rogo fu acceso nella Piazza della Signoria, in quel medesimo luogo dove egli stesso doveva, pochi anni dopo, perire tra le fiamme. Un numero considerevole di quadri fu, per tal modo, ridotto in fumo in quel grande olocausto a cui l' eloquenza del frate aveva costretto, quasi malgrado i proprî istinti, quel popolo guasto dal predominio dei sensi. Ciò nondimeno il Savonarola ebbe discepoli fra i pittori stessi. Fra Bartolommeo fu uno dei suoi più fervidi ammiratori, e Andrea Del Sarto fece parte anch'egli della scuola religiosa. Ambedue conservarono della scuola classica solo la maestria nel comporre l'insieme, l'atteggiamento accademico, la castigatezza del disegno e la naturalezza delle movenze. Però non ritrassero se non soggetti sacri, informati a spirito di castità e devozione; ma senza fervore o passione alcuna. In essi noi troviamo pertanto i primi segni dell' alleanza fra il genio cristiano e il genio classico.

La fusione di que' due opposti genî dovea compiersi, mercè una forza ed una potenza di verità straordinaria, nei grandi creatori del XVI secolo, che sono rimasti insuperabili maestri della pittura. - Sono state più volte analizzate e descritte le opere di Michelangelo, di Leonardo, di Raffaello e dei

Veneziani. Senonchè vi è stato poco accordo intorno al posto che spetta a ciascuno.

È usanza pressochè generale esaltar gli uni e scemare il merito degli altri; senza però tener conto della comune aspirazione che tutti li anima, dell' *Ideale* che rappresentano nell' armonia del loro genio divino. In quanto a noi, dobbiamo dichiararlo, quell'ideale ci è apparso rivelato nel maggior suo splendore nel Correggio: e da quel momento ne abbiamo meglio compreso la luce riverberata a sprazzi sugli altri.

I capitoli che seguono metteranno più in chiaro il nostro pensiero.

VII.

Michelangelo e il genio Biblico.

La grande figura di Michelangelo sorge dal seno della società del XVI secolo, quasi anima rifulgente di vita in mezzo all'atonia d'un mondo assopito. Questo titano dell'Arte, solitario, indomito ed energico nella sua fede incrollabile, doveva apparire al cospetto dei suoi scettici e sfibrati coetanei quale nuovo Ezechiello o quale Isaia, risuscitando la parola di Dio tra il frastuono d'orgie oscene e di delitti. E quella parola veniva espressa ora collo scalpello, ora col pennello, ora con la penna: pur conservando in que' diversi linguaggi un solo e medesimo accento. I suoi marmi non spirano se non grandezza e forza; i suoi versi sono informati al più alto ideale e al sacrificio d'ogni egoismo. Dotato d'una immaginazione eminentemente plastica, di un'anima di fuoco, di volontà ferrea, e pensatore profondo, Michelangelo è uno dei giganti del pensiero in cui la potenza d'azione è pari alla vigoria del concepire. Meno universale forse dell'Allighieri, egli appartiene nondimeno a

quella medesima eletta schiera; in quanto che siavi nel suo cuore l'impronta della grande nobiltá umana, e nel suo intelletto l'alta misura del suo ideale. Ed egli ne approfondiva il concetto mediante lo studio della Bibbia e la contemplazione dell'antica scultura. I Profeti e il Torso d'Ercole, furono quelli i suoi maestri. Il suo genio è temperato d'energia e di potenza creatrice: il suo robusto pensiero si manifesta a tratti severi, maestosi, senza sfumature. Con quella potenza veramente titanica egli trae le sue statue dal marmo grezzo a colpi di martello; oppure le fonde nel bronzo in fuoco vulcanico, evocandone, a sua posta, Dei, legislatori, profeti, sibille e demoni, grandiosi e onnipotenti tutti. Michelangelo anzitutto rappresenta in sè l'uomo dell'Antico Testamento. Jeova, il Dio della Bibbia bandito dal mondo, sconsacrato dal secolo, ritorna a vita sotto la sua mano creatrice. È il Dio dell'ira, inflessibile e pur giusto; implacabile verso i nemici, inamovibile nelle sue leggi: più che l'amore d'un padre, è nei suoi tratti la severità del giudice che si rivela in tutta la maestà della sua onnipotenza.

La *Creazione dell' Uomo*, quel capolavoro che trovasi nella volta della Cappella Sistina, ci fa manifesto il suo genio erculeo e il pensiero che lo dominava. Adamo giace disteso nella sua primitiva nudità sull'inculto e negro suolo della terra tuttora deserta; una beltà virile è impressa sul corpo agile e vigoroso.... e nondimeno una indefinibile

titubanza, una grazia timida si diffonde nella sua persona, si manifesta nell'atteggiamento di aspettazione e ne' suoi occhi offuscati ancora dal sonno dell'inconsapevolezza. È l'immagine dell'uomo pieno di forza e non pertanto impotente, che, indifeso, posa sul *nulla*. Ma ecco che a poco a poco egli si sente animato da nuovo soave fremito sotto il soffio e al contatto di Jeova. Questi, trasportato da forte alito di vento, gli sta sopra, librato nell'etere: stende il braccio sulla sua creatura che si leva a quel cenno e la sua mano incontra il dito dell'Onnipotente. Una maestà sovrana è sulla fronte del Creatore: gli angioli e gli spiriti celesti stanno sospesi sotto le ampie pieghe del suo manto sollevato dal turbine, e volgono uno sguardo di maraviglia e quasi di terrore sull'uomo nascente, che si va sciogliendo dal terreno ingombro. Non è possibile significare più concisamente e in quadro più semplice la misteriosa relazione tra il finito e l'infinito, tra l'uomo e Dio. In questo la consueta prospettiva scompare, le proporzioni ingigantiscono, le linee colossali esprimono la vastità del concetto, e destano in noi la coscienza dell'Eterno. La bufera in seno alla quale si libra Jeova è l'alito stesso creatore; mentre lo sguardo d'Adamo sembra assorbire l'anima umana in quell'occhio di fuoco. Come fondo del quadro, il nudo secolo e i tempestosi abissi degli spazî infiniti, ma intorno a quelle due figure si diffonde la vita dei mondi.

Al capolavoro del pittore dobbiamo contrap-

porre quello dello scultore a Jeova, il suo Legislatore. Il *Mosè,* che doveva far parte del monumento di Giulio II, e che oggi si trova a *San Pietro in Vincoli* in Roma, è forse il lavoro nel quale, più che in ogni altro, Michelangelo ha scolpito la sua potente impronta. Il gran Duce d'Israele, di proporzioni colossali e di muscolatura atletica, è seduto in atto di comando. In una mano ei tiene, appoggiata al ginocchio, la Tavola dei Dieci Comandamenti; coll'altra accarezza la lunga e folta barba che, a guisa di chioma, gli si avvolge intorno al braccio. Le labbra carnose esprimono la forza del patriarca e l'animo altero del domatore di popoli. Sulla fronte risiede una volontà indomita. Due raggi ne emanano, quasi due piccole corna: v'è in quella fronte la pertinacia del corpo mista alla dignità del profeta. Dietro il legislatore pare d'udire il fragore della folgore del Sinai che incenerisce il vitello d'oro, saetta i colpevoli e stermina gl'idolatri. Ispirato dal Dio vendicatore, sublime e terribile, il legislatore ha riassunto la sua legge e la impone agli uomini. Inesorabile nella sua forza, egli annienta il *fiacco,* il *debole,* lo disperde come la polvere dinanzi all'uragano del deserto: del pari andrà dispersa ogni cosa impura dinanzi al soffio dell'Eterno.

Senonchè Michelangelo, nonostante la sua grande superiorità nell'esprimere i forti e vasti concetti, non conobbe le più soavi tenerezze dell'innocenza, nè il sorriso della gioia o le emozioni

della pietà. Il suo Cristo, nel *Giudizio Universale*, rappresenta l'animo dell'Esecutore della Legge nel corpo d'un atleta; ma senza misericordia e senza compassione: la sua protesta contro la colpa è l'eterna condanna dei colpevoli, e il suo braccio è proteso per fulminarli. Il Buonarroti stesso non seppe concepire vera grandezza se non nella lotta: nè *progresso* se non per lo sterminio dei malvagî. Per tutto il corso della sua vita non restò mai dal lottare; dal lavorar sempre nella ricerca del vero artistico, nè dal mover guerra a tutti i soprusi. Educato, fin dai suoi primi anni, nell'atmosfera esilarante delle montagne d'Arezzo, cotanto favorevole a raffinare l'intelletto e a dar vigore al corpo; imbevuto dell'ideale classico, per le consuetudini dell'adolescenza; spirito creatore, per l'intuito del vero, credente nel Bello, ed energico cultore dell'ideale, Michelangelo visse in una sfera di gran lunga superiore al suo secolo. Animato dalla fede nella giustizia eterna, ei non cessò mai, operaio fedele, dal lavorare nel nome di quella. Passò la maggior parte dei suoi ultimi giorni sull' alto di San Pietro, scrivendo sonetti sull' Arte divina e meditando sulla immortalità della vita. La sua vita e l'opera sua rimangono protesta imperitura contro la ignavia di quel secolo, e affermazione perenne della grandezza e della integrità della umana natura

VIII.

Leonardo da Vinci e la Scienza nell' Arte.

Alla potente individualità di Michelangelo, che si distingue sopratutto per l'affermazione del suo carattere morale, conviene porre in contrasto il genio meno personale ma ben più vasto di Leonardo. Nato nei dintorni di Firenze, e figlio illegittimo di famiglia agiata, ebbe educazione signorile. Dotato de' più eletti doni della mente e del corpo, favorito dalla fortuna, egli ebbe campo di svolgere in tutti i sensi le sue singolari facoltà, lungo il corso di una vita a cui arrisero i più fausti auspicî, e privilegiato com' ei fu di forza virile, di bellezza e grazia corporea, e di modi altamente dignitosi e seducenti. Fu celebre nella danza quanto esperto cavalcatore e domatore di cavalli. Natura gentile, affabile, espansiva, amava tutti gli esseri viventi, e molte volte faceva l' acquisto d' uccelli di rara bellezza al solo fine di render loro la libertà. Le eminenti attrattive di quella indole eccezionale esercitavano su tutti un fascino irresistibile, e pareano quasi circondarlo di un'aureola

luminosa. Ei coltivava l'arte poetica e la musica; improvvisava con grande facilità e con eloquenza spontanea; erano a lui familiari le scienze matematiche, l'architettura, la fisica, la fisiologia, la scultura e la pittura. Contempliamone il ritratto fatto da lui stesso e che trovasi nella Galleria degli Uffizî in Firenze. La testa largamente proporzionata, che tiene del patrizio e dell'alchimista ad un tempo, si distacca luminosa sopra un fondo scuro sotto il berretto di velluto; occhio penetrante e magnetico, la capigliatura elegante e la barba finissima color d'oro: vedi in quell'insieme l'immagine dell'uomo perfetto, dell'artista universale dell'epoca del Risorgimento.

Senza il genio costruttore che l'animava, la sua vasta intelligenza si sarebbe dissipata senza alcun frutto. Ma seguendone l'opera e abbracciando d'un solo sguardo tutta la sua straordinaria attività, è facile il comprendere che nelle sue molteplici occupazioni un medesimo pensiero lo dominava sempre. Una curiosità vivace e insaziabile lo spinge, fin dai primi anni, a penetrare nei più profondi arcani della natura; a studiare la struttura delle piante, i costumi degli animali, l'anatomia del corpo umano. Tutte le sue osservazioni sono di una rigorosa esattezza, e ad ogni istante egli scopre nuovi veri che accrescono il patrimonio della scienza. Il suo spirito, indagatore instancabile, spazia senza posa per tutte le regioni della natura. Dai giuochi della luce e dal chiaro-scuro,

alle mutabilità della fisionomia dell'uomo: dal serpente alla donna: dal primo sbocciare del fiore al sorriso dell'anima umana che ne rivela l' origine divina tutto lo attira, tutto gli è argomento di fecondo studio. Quello che sopra ogni cosa egli cerca di sorprendere, di afferrare, è la vita in tutte le sue forme; ed è sua convinzione che nulla siavi di brutto nella natura, che concorra a formare l'armonia dell'insieme. Senonchè, in questa sua incessante ricerca v'è più che una mera curiosità scientifica, v'è l'ambizione dell'artista, il fervido desiderio d'uno spirito chiamato a creare, e che tenta penetrare nel segreto della natura per emularla. Fra' suoi disegni si trova un dragone alato nell'atto di avventarsi sopra un leone accasciato dal terrore, che ne schiva gli artigli e rivolge indietro la testa digrignando i denti.

Tuttochè fantastico il dragone sembra vivente: quell'animale spaventevole è così perfetto in tutte le sue membra, così solidamente costruito, che al vederlo un brivido ci corre per le ossa. Si direbbe un animale antidiluviano ricostruito da Cuvier. Da ciò è evidente come Leonardo, nelle sue più ardite fantasie, si mantenesse pur sempre in accordo colle leggi della natura. Uguale studio egli faceva dell'uomo. Fondandosi sulla statuaria greca e su modelli viventi, egli determina le proporzioni del corpo umano, e le formula secondo otto tipi diversi. Il pensiero dominante che risulta dalle opere di Leonardo è la ricerca della perfezione artistica mediante

l'indefesso e costante studio della vita. Quel profondo conoscitore della natura è, al tempo stesso, uno scienziato idealista che tenta scoprire il tipo eterno, di mezzo alla infinita varietà delle forme. In questo egli è seguace fedele dei Greci, i quali volsero il magistero della scienza a servizio della loro arte sovrana. Raffronteremo il genio di Leonardo ne' tre lavori ben distinti fra loro, che più di ogni altro dimostrano quale ne fosse la forza e l'ampiezza.

Fra i quadri di Leonardo ve ne sono due che sorpassano tutti gli altri per intensità di vita: ambedue esercitano sull'animo un fascino che invano si cercherebbe nelle altre sue tele. Il primo, capolavoro dell'orrido, incubo sublime nel suo terrore, è la *Testa della Medusa* cinta di serpi. L'altro, tanto conosciuto e tanto celebre, è la *Gioconda* nel Louvre, sirena che seduce e uccide, che suscita l'amore per poi ricambiarlo col freddo disdegno.

Fin dalla prima giovinezza, Leonardo si era dato allo studio speciale dei serpenti, quasi per agguerrirsi davanti alle più orrende manifestazioni della natura. Un giorno se ne fece portare una grande quantità da un contadino in una cesta coperta, e li ritrattò sopra una tavola di legno. Dopo che ebbe collocato questa in un angolo semioscuro, vi condusse dinanzi suo padre: questi s'arretrò spaventato, credendo vedere dei serpenti vivi. Cotali studi gli suggerirono più tardi il celebre quadro, che oggi si ammira nella Galleria degli

Uffizi. La testa recisa della Gorgona, la cui terribile bellezza si travede anche malgrado lo squallore della morte, è agonizzante dinanzi a noi. I suoi capelli si vanno tramutando in serpi che si contorcono e avvolgono, anelli viventi, fra i grumi del sangue che sgorga. Gli occhi spenti, l'alito verdastro che esce dalla bocca, la fronte madida, quell'atmosfera impregnata di veleno, ti agghiacciano l'anima. Più si guarda da vicino, e più quei serpenti si fanno vivi, si agitano, si avviluppano in masse informi, e par quasi udirne il sibilo mortale. L'umidità di quell'antro, il gelido mistero di quello sguardo, le tinte livide del quadro, quelle vipere che sembrano moltiplicarsi sotto i tuoi occhi ti riempiono di spavento. È impossibile col pennello ritrarre con più realtà la natura del serpente. Mercè la perfezione artistica e la sorprendente verità dei particolari, quel mito sembra animarsi e prender sostanza sotto i tuoi sguardi.

Lo studio di un tipo, quale che sia, purchè abbia natura e significato speciale, ci fa scoprire un mondo a parte, per così dire, nel seno del mondo senza confini in cui ha vita la coscienza e il sentimento. Senonchè non è cosa facile il ritrarre quel medesimo tipo colla fisionomia, l'espressione, l'anima sua propria; in una parola, il riprodurne quel tutto armonico che è proprio di ogni essere vivente. Per questo i buoni ritratti sono così rari, e non dànno, in generale, se non qualche tratto esterno ed accidentale dell' individuo. Solo i grandi maestri

hanno il dono di dipingere tutto intero il carattere ne' loro ritratti. Il problema che si è proposto Leonardo nel ritrarre la bella Fiorentina ch' egli ha reso immortale, e della quale noi non sappiamo cosa alcuna, se non che si chiamasse Mona Lisa è forse uno dei più difficili di tal genere.

Si dice che egli impiegasse sei anni a completare quel quadro: nè ciò può sorprendere. Il raffigurare colla magia dell'arte non soltanto un volto di donna qualsiasi, ma la donna stessa, coll'incantevole e indicibile fascino della sua bellezza, quell' insieme sì delicato e sensibile che risiede nella squisitezza dell'organismo, e infondere nella tela istessa il fremito della vita, questo è ciò che volle Leonardo, questo ciò ch' ei fece a perenne confusione di tutti gli altri ritrattisti. Quanto pensiero in quella fronte modesta e in pari tempo arguta, armonica, intelligente, che vede e comprende tutto! Un leggerissimo velo nero, appena visibile, posa sulla parte superiore del capo e ricopre i capelli. Quale seduzione e quanto disdegno è in quella bocca soave, che pur sembra presta a scoccare l'acuto strale dell'ironia; in quel sorriso di sirena, e nel magico incanto degli occhi vellutati! Quale ineffabile voluttà e quale sottile arguzia, quanta dolcezza e quanta crudeltà! Quel volto sorride e pensa: tutta la persona respira e parla! E ciò non pertanto nulla v'ha di più serio, di più riposato, di più concentrato di quell'atteggiamento, mentre traspaiono evidenti la

perfetta bellezza di tutto il corpo e le non dubbie attrattive delle forme che palpitano sotto le pieghe di quella veste austera. Il collo ha una morbidezza piena di grazia, le mani finissime riposano incrociate, e tutta la persona spira la calma di una meditazione serena. Il mistero della natura femminile si palesa senza tradirsi in quella sua *Gioconda*. È la donna compita del Rinascimento, è l'Eva sovrana, dominatrice del cuore pel fascino della scienza. Dante avea creato nella sua Beatrice la donna ideale, sotto l'ispirazione del genio cristiano; Leonardo nella sua Gioconda dipinse la donna mondana, nel suo tipo più perfetto e più seducente.

Mercè la scienza positiva, l'induzione e l'accurata analisi, Leonardo riformò l'ideale umano nella sua forma plastica, determinandolo con regole fondate sopra una sana osservazione. Mediante quelle regole egli seppe innalzare il tipo umano al più alto grado di dignità e di eminenza, senza però mai giungere a illuminarlo col sorriso dell'anima e con l'aureola del sovrumano. In lui predomina sopra tutto la scienza, e da questa gli vennero le migliori divinazioni. Avendo ricevuto dai suoi compatrioti l'incarico di rappresentare sulla tela la *Battaglia d'Anghiari*, egli ne fece un quadro che fu considerato un capo-lavoro di perfezione tecnica. Esposto nel palazzo della Signoria in Firenze, accanto al quadro di Michelangelo che rappresentava il *Combattimento di Pisa*, il lavoro di Leonardo attirò l'ammirazione universale. E tanto ne era il merito,

che i partigiani di Michelangelo, infiammati dall'ira, lo distrussero.

Sebbene i suoi quadri sieno poco numerosi, essi rimangono quali modelli di grazia e di finissima esecuzione. Le sue opere teoriche, le sue osservazioni sull'arte e sulla scienza sono state utilizzate dallo spirito moderno, il quale si è valso delle sue scoperte e ha fatto giusto conto de' suoi giudizi.

Ei fondò la scuola Lombarda (l'Accademia di Milano fu iniziata sotto i suoi auspici), e quivi la sua parola eloquente e vivace animava i suoi discepoli, e combatteva il *dilettantismo* pedante di quel tempo.

Prendendo per modello il Vero, sotto tutte le sue naturali manifestazioni, egli formulò, come scienza dell' Arte, il concetto dell'armonia esistente fra le diverse parti del corpo umano: quella « proporzione divina », com' ei la chiama, lo preoccupava profondamente. E questa suprema perfezione nell' Arte, egli l'ammirava nei Greci, rimproverando a sè stesso di non averla saputa conseguire, per quanto ogni suo sforzo venisse costantemente diretto a quel fine.

Seguì senza posa il metodo sperimentale applicato all'Arte; e ciò fece con la instancabile perseveranza del sapiente. Variava del continuo i suoi lavori e il soggetto delle sue ricerche, ma non cessava mai dal lavorare. Divideva il suo tempo fra gli studî più disparati, la sua curiosità era insaziabile. Tutto ciò che offriva campo all'osservazione aveva

interesse per lui. Vasari racconta ch'ei frequentava i mercati e le taverne. Raccoglieva in casa sua dei campagnoli incitandoli a bere oltre misura, e narrando loro storie facete per istudiarne i gesti e le varie espressioni. In tal modo egli ha potuto afferrare i tratti caratteristici della fisionomia umana e ritrarli nel suo principale lavoro, *La cena*, in Santa Maria delle Grazie a Milano. Nella quale città, per una velleità religiosa di Lodovico il Moro, il capriccioso protettore delle arti, Leonardo ebbe occasione di spiegare tutte le facoltà del suo eminente genio, concentrandole sopra un grande soggetto. Il suo *a fresco* in Milano è pari all'elevatezza dell'argomento da lui trattato. Grandiosità di concetto, profondo sentimento del vero, nobiltà delle figure, perfetta naturalezza, scienza ed Arte, tutti questi pregi riuniti, danno a quel dipinto un immenso valore.

Quel quadro di storia sacra è forse il più perfetto che si conosca. L'alta importanza dell'argomento e la vastità del locale offrivano al pittore un campo degno di lui: egli poteva a suo agio mettervi in opra tutte le sue risorse. Il soggetto, trattato pur tante volte per lo innanzi, non era mai stato espresso con grandezza e rilievo. Leonardo concepì e svolse mirabilmente il contrasto fra l' angelo e il demone, fra il bene e il male, rivelato nella fisionomia umana. Gesù e Giuda gli offrivano i due tipi estremi del Bello e del Brutto morale. È fra loro un abisso, ciò nonostante li vediamo l'uno presso all'altro, seduti alla medesima mensa. In

mezzo a loro è l'apostolo Giovanni. Su l'uno di quei due volti è scolpita l'impronta del giusto; sull' altro quella dello scellerato. Nelle fattezze di Gesù traspare la soave calma della coscienza serena e d' una dolce ineffabile bontà: egli è conscio della sua prossima fine, di quella fine ch'egli stesso si è cercata e preparata: ei conosce pure il traditore, lo ha ravvisato e sta per rivelarlo. Ma la pace di Dio è in quell'anima; la misericordia divina è nel cuore riboccante d'amore. Inalzandosi ben lungi al di sopra del male, dell'egoismo e d'ogni umana bassezza, quella santa anima non ha ira pei colpevoli, non ha se non perdono. Il momento scelto da Leonardo per porre in rilievo i tratti più caratteristici dei due esseri così opposti fra loro, è quello in cui il Cristo, al cospetto degli Apostoli riuniti con lui all' ultima cena, annunzia che ei sarà tradito, senza nominare il traditore. L' *a-fresco* occupa tutta la distesa del muro che è in fondo al refettorio. La lunga tavola è apparecchiata con ricco nappo, gli Apostoli seduti intorno a quella riempiono il fondo del quadro: Gesù è seduto nel mezzo. La loro gioia viene improvvisamente turbata dalla parola del Maestro: *Uno di voi mi tradirà.* Interrogato da Giuda, San Giovanni ripetè que' detti a Pietro, il quale, levato in piedi per udir meglio, si sporge sulla spalla di Giuda, mentre questi a sua volta si spinge innanzi per dire: *Non sono io quegli!* La sua prossimità quasi immediata alla figura di Gesù ha un duplice intento; di far rilevare, cioè, il grande contrasto fra i due principali perso-

naggi, e al tempo stesso far presentire quello che sta per accadere fra loro. Gesù, vivamente interrogato dai suoi discepoli, ha indicato il traditore, dicendo: *Colui al quale io porgerò il pane intinto nella mia coppa.* Ei doveva quindi trovarsi vicino a Giuda. Il pittore ha ideato quell' avvicinamento per esser più fedele alla narrazione evangelica. E Leonardo fu il primo a mettere in rilievo quella importante situazione, che compendia il momento psicologico del dramma sacro.

Non è possibile rendere con maggiore evidenza e verità la sorpresa, l'orrore, l' esasperazione, l' amore devoto e l' energia della passione, di quello che seppe fare Leonardo nell' atteggiamento e nelle fisonomie degli Apostoli nel momento solenne in cui Gesù denuncia la perfidia di uno di essi. La maestosa calma del Cristo fa potente contrasto con quel turbine di passioni che si sono scatenate intorno a lui. La sua bella testa e la spaziosa serena fronte risaltano in mezzo ai dodici Apostoli, ripartiti in gruppi di tre per tre, dei quali metà a destra, metà a sinistra del Maestro. Profondamente costernati, essi danno in ismanie, s' agitano commossi dalla foga di vari sentimenti. Ciascuno di essi dominato dal conflitto delle diverse passioni ha parte prominente e scolpita. Pare invero di assistere a un dramma vivente, tanta è l' impronta di verità in ogni figura, in ogni movenza dei personaggi riuniti intorno a Gesù. Egli solo rimane tranquillo in mezzo a quel tumulto: tipo della divina simpatia, della bontà perfetta,

della superiorità del Giusto tra il frastuono dei dissidî. A lui fa terribile contrasto la figura di Giuda: agitato da moto convulso, il suo volto e il suo atteggiamento esprimono le più tremende passioni. Afferrando di volo le parole proferite da Gesù, mezzo levato spinge il gomito sulla tavola, rovesciando per tal modo il sale, e in pari tempo proclamando, con cera da carnefice, la propria innocenza con queste parole: *Signore! non sono io quegli.* Il delitto e l'avarizia si dipingono sul suo volto; e la borsa, che con moto febbrile egli tiene stretta in una mano, pone il marchio dell'infamia su quella figura. L'insieme di quel quadro e la straordinaria vitalità degli Apostoli producono sull'animo un effetto sorprendente: tanto più che le figure vi sono di tre quarti più grandi del naturale, il che rende l'illusione completa mercè la prospettiva. In mezzo ad essi la figura di Gesù ti commuove come armonia celeste che sorge dal seno delle discordie umane. Il capo lievemente piegato da una parte, il collo maestoso, l'aspetto calmo, la bocca socchiusa, la fronte serena, le braccia alquanto discoste, egli si appoggia alla tavola in atto di dolce rassegnazione. Senonchè quella testa così nobilmente bella, e alla quale furono consacrate tante cure, non rispondeva al desiderio di Leonardo.

Il suo vasto intelletto penetrava più addentro degli altri, e più che non ne fosse conscio egli stesso, ne' dominî dell'*ideale:* egli concepiva nella

sua mente una bellezza raggiante e pura, illuminata dal divino amore come da un sole interiore. La nobiltà, la dolcezza, l'intelligenza la grandezza morale, non bastavano a render completa quella immagine di bellezza che la sua mente si raffigurava. Mancò a Leonardo una fede più fervida, il fuoco sacro della ispirazione del cuore! Ei n'ebbe la coscienza, ma non potè mai tradurla in atto. Il suo Cristo, ci dice il Vasari, non fu mai condotto a termine. A quel tipo sovranamente bello e umanamente perfetto manca lo stampo del *divino*. D'altra parte l'espressione del Cristo in contrasto con quella di Giuda e l'insieme di quello stupendo componimento ci rilevano il pensiero dominante di Leonardo. Ei volle, come dicemmo, dar rilievo alla *morale eccellenza* dell' essere nobile e perfetto sull' uomo ignobile e colpevole.

Il Cristo di Leonardo è il trionfo della Bontà sulla infamia. Pel discepolo che lo tradisce egli non prova se non una profonda pietà. La vittoria riportata dal giusto sopra sè stesso, questo è ciò che il pittore volle significare nella persona e nell' atteggiamento del Cristo. Questi è giunto a dominare l'ira, il disprezzo, l'odio, ogni risentimento dell'animo, perdonando il nemico. Il male è per lui come *lebbra* che deve anzitutto destare compianto. Leonardo sentì l' alto valore di cotale fortezza d' animo e tutta la difficoltà di conseguire un così fatto trionfo della volontà mercè uno sforzo pressochè sovrumano: ed egli seppe dar

forma a quella grande vittoria colla virtù delle sue migliori facoltà, come moralista e come filosofo.

I suoi tipi di Madonne non sono nè così belli nè così svariati come quelli di Raffaello. Egli riproduce di sovente gli stessi tratti, e noi ritroviamo l'ideale di Mona Lisa nella figura della *Vanità*, nel Palazzo Sciarra in Roma, in quella del *San Giovanni Battista* nel Louvre, e in altre. Una gran parte delle sue Madonne e altri ritratti ricordano le belle dame di quel tempo o le favorite del Duca di Milano, Lodovico il Moro.

Per l'ardore delle ricerche e la passione scientifica del *vero* e del *bello*, Leonardo si distingue su tutti. Precorrendo di parecchi secoli i progressi e le scoperte moderne; presentando per induzione il moto della Terra prima di Copernico; familiare colla fisiologia delle piante, colla geologia, e consapevole della vetustà del nostro globo; profondamente esperto nelle matematiche e nelle scienze naturali, egli fece importanti osservazioni sulla circolazione del sangue e sul sistema capillare, sulle speciali qualità della calamita, sulle rifrazioni della luce e l'irradiazioni delle stelle, sul riflesso cinereo della luna, sul flusso e riflusso del mare! Il suo prodigioso intelletto, la sua scienza e le sue cognizioni formeranno una delle imperiture glorie della umanità. Mercè il suo *Trattato della Arte della Pittura* ci è dato penetrare nell'intimo suo pensiero e comprendere tutta la sua scienza

di osservazione (1). Vi si trovano riflessioni importanti sui mezzi che devono concorrere a formare l'artista, sull'armonia delle proporzioni, sulla scienza de' colori e del chiaroscuro, sulla scelta dei soggetti, sulle movenze del corpo umano e sulle leggi che le regolano. Tutti questi argomenti vi sono trattati con chiarezza: il libro è inoltre illustrato con tavole, che ne facilitano lo studio per l'applicazione pratica dell' arte (2).

Mercè la scienza segnatamente Leonardo divenne Maestro, e fu il primo che insegnò l' Arte sulla base di quella. Precursore di Galileo e di Bacone nella scienza induttiva sperimentale, egli diede novella prova al mondo, che il Genio può raccogliere tutte le facoltà nel suo portentoso *microcosmo,* che non è se non il riflesso dell' universo, la misura cosciente delle sue leggi. Per questo il genio di Leonardo, affrancato da ogni legame che potesse fargli ostacolo, potè per mezzo delle sue opere, infondere un nuovo alito di vita nell' Europa. Da Milano e dalla Francia si diffuse per ogni dove. Per tal modo ebbe origine

---

(1) Si veda anche Venturi, « *Saggio sulle Opere di Leonardo da Vinci* ». Parigi, Duprat, an V. — Libri, « *Storia delle scienze Matematiche in Italia* ». III. — La Biblioteca Ambrosiana possiede una ricca collezione dei volumi manoscritti di Leonardo. La Biblioteca dell' Istituto di Francia possiede dodici di que' preziosi manoscritti. Egli scriveva a rovescio e colla mano sinistra, così che la sua scrittura difficilmente si legge senza l'aiuto d'uno specchio.

(2) *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci.* Milano, 1881. Della Società Tipografica dei Classici Italiani.

con lui una *Vita Nuova* per l'Italia. Dante l'aveva concepita e tracciata sotto la forma d'un nuovo Ideale. Per lui la *Scienza divina* si compendia nell'*Amore vero* che s'inalza a Dio e quivi si ricongiunge all'oggetto della sua adorazione: Beatrice ne è l'immagine santa e trasfigurata; in lei raggiano l'amore, la gioia, la perfezione.

Dietro quel Grande viene Leonardo, e con lui la scienza, fonte della Verità eterna, che ne rivela l'essere umano in tutta la sua armonia fisica e morale, che sorge al conseguimento di ogni perfezione e penetra nel mondo. Scienza ed Arte concordano nell'ideale di Leonardo per far valere l'*eccellenza morale* del Cristo che, sublime nella sua forza, predomina su tutti per la divina dolcezza e per l'amore. Senonchè l'anima e la profonda aspirazione di Leonardo furono di gran lunga superiori alle sue opere. Nel suo epitaffio, che il poeta Platino Piatto compose mentr'egli viveva ancora, e sotto la sua ispirazione, egli fa dire di sè: « Ammiratore degli antichi, e loro allievo riconoscente, una cosa sola mi fe' difetto; la loro scienza delle proporzioni. Io feci quanto mi fu possibile. Possano i posteri concedermi il perdono ». Da ciò si vede ch'egli non seppe raggiungere tutta l'altezza del suo stesso Ideale!

IX.

Raffaello e il sentimento del Bello.

Raffaello comparve nel suo secolo cinta la fronte dell'Aureola del Bello. Ciò che i suoi predecessori avevano penosamente cercato, l'armonia delle linee e l'ineffabile dolcezza del contorno, ei lo trovò fin dalla cuna. Ei nacque nel cuore d'Italia e crebbe nel vasto giardino dell'Umbria. Sotto quel cielo si profondamente azzurro, in mezzo a que'tipi di bellezza e soavità verginale, e per così dire, sotto il raggio dei loro sguardi pensosi e sereni. Egli ebbe animo naturalmente sensibile, modi gentili, genio spontaneo. L'amore gli sfiora le labbra, gli penetra il cuore quasi alito etereo ma senza ferirlo. Inebriato di dolci effluvi, il suo genio delicato stende le sue ali leggere e carezzevoli sopra ogni oggetto. Il suo ideale soavemente mite risplende sotto un velo trasparente con sempre nuovo incanto.

Le sue maestose Madonne hanno l'eleganza di fate sovrane, in esse traspaiono le vergini figlie dell'Umbria. La loro persona sembra esalare la fragranza dei gigli: una dignitosa castità circonda

la loro fronte, si rivela nel loro sguardo e fin nelle pieghe delle loro vesti, diffondendo intorno ad esse una calma d'ineffabile felicità. La *Vergine del Velo, la Madonna del Cardellino,* la *Madonna* detta *del Granduca,* nel Palazzo Pitti, sono fra queste. Ve n'era altrevolte una in Perugia (nella casa Connestabili) lavoro de'suoi anni giovanili, che era una vera emanazione dell'anima in un momento d'ispirazione. La fede di sua madre, le rimembranze della fanciullezza e il sentimento d'una sincera devozione, gli ricercavano l'animo in certi istanti, allora il pennello riproduceva fedelmente quelle divine immagini sotto forma femminile. In nessuno più che in lui erasi accolta maggiore operosità fecondata dall'ebbrezza dell'anima, dalla grazia e dalla soavità del sentire e produrre il bello. Il bello era in lui un sentimento e un bisogno, una insaziabile brama e quasi una passione dell'anima, una religione: egli ne aveva sete, e vi aspirava inconsciamente, come il fiore alla luce che lo fa espandere.

Invitato insieme col Pinturicchio a dipingere certi *a-fresco* nella Biblioteca della Cattedrale di Siena, fu colpito dalla singolare bellezza di un gruppo, le « Tre Grazie », che apparteneva alla migliore epoca dell'Arte greca.

L'Arte antica mette in rilievo i contorni della bellezza, mercè la grazia e l'armonia delle linee, che s'accordano a riprodurre una perfetta naturalezza. Quella grazia e la magica verità dell'in-

sieme, fecero profonda impressione sull'animo di Raffaello: quel gruppo fu per lui una rivelazione. Dopo averlo accuratamente copiato, ei ne ritenne in sè viva l'impronta. I soavi contorni di quella scultura simpatica, elegante e armonica; quei tre esseri così belli, che nella loro soave unità sono figlie d'un medesimo pensiero, trasformarono il genio di Raffaello. Ei ne serbò sempre la rimembranza, e ne attinse ispirazione perenne. Per si fatte impressioni e non cessando mai dallo studio, ei s'inalzò al più alto grado dell'Arte. Se per *maniera* s'intende l'imitazione più o meno convenzionale dell'arte ieratica degli antichi maestri, che traevano le loro tradizioni dai componimenti bisantini, possiamo affermare che Raffaello si svincolò ben presto da quella. Nelle sue pitture in Roma non si ritrova già più lo stile del suo maestro, il Perugino. Ed in Firenze lo studio delle opere del Masaccio, nella Chiesa del Carmine, e dei Cartoni della Battaglia d'Anghiari (capo lavori di Leonardo) contribuirono ad ampliare la sua maniera e a dar più franchezza al suo pennello. Più tardi ei diè prova della sua vasta capacità nel ritratto del Cardinale Inghirami e in quello di Leone X coi due Cardinali, il Rossi e il Medici. Sono questi due capolavori di psicologia fisionomica, espressa con tutta la scienza plastica di un sommo maestro.

I ritratti dei Doni (che sono pure nel Palazzo Pitti) sono trattati con molta delicatezza; senonchè

la naturale tendenza del suo spirito non era quella della mera osservazione.

La sua vita artistica fu come la marcia trionfale di un eccelso spirito nel dominio della bellezza. Sormontando tutti gli ostacoli che attraversano la via anche al genio, coll'ardore incessante del lavoro e coll'aiuto della nativa eccellenza e della sua grazia spontanea, ei non sceglie se non tipi nobili ed elevati. Le diverse qualità del suo ingegno si fusero con felice successo nella sua *Visione di Ezechiello*. Il grandioso si unisce al sublime nell'insieme di quel dipinto nobilmente audace, sebbene non ispirato da sentimento religioso. Il Dio Padre, per quanto maestoso e bello, ha l'espressione d'un Giove anzichè quella di Ieova. Se la Visione si sostiene nell'empireo per la dignità degli atteggiamenti, manca all'insieme la fluidità e il colorito della trasparenza. Il maggior pregio di quel bel quadro è il rilievo plastico delle forme mirabilmente modellate.

Le profonde commozioni dell'anima, come pure la vera immaginazione creativa, fecero difetto a Raffaello; egli ebbe all'incontro il dono del successo personale: il dono di piacere, di cattivare l'occhio e lo spirito.

Fin dal suo primo giungere in Roma ei fu chiamato a decorare parecchie sale del Vaticano, e venne levato a cielo per tutte le sue opere. Circondato d'amici e d'ammiratori, nominato dal

Pontefice Architetto in capo e Pittore di Corte in Roma, la sua vita ebbe corso fortunato senza interruzione. Ei conobbe solo le difficoltà dell'Arte, non mai il dolore e la profonda angoscia per cui l'uomo è tratto a discendere ne' più riposti penetrali della sua natura per toccarne e conoscerne il fondo.

Le sale del Vaticano, e più specialmente quelle della « Scuola d' Atene », segnano il progresso costante della capacità tecnica applicata alla manifestazione del pensiero. L' Arte del *Rinascimento* classico raggiunge il più alto grado di espressione sotto il suo pennello; ma egli non ha dell' arte greca se non l'eleganza esteriore, e l'animo rimane freddo davanti alle sue creazioni, che sembrano intese a far risaltare una bella movenza, anzichè animate da potente soffio di vita. Roma, erede d'un passato fecondo di gloria e di bellezza e sovrana protettrice delle arti, ispirò al genio di Raffaello i suoi migliori lavori. Fino al momento del suo giungere in Roma, la serie delle sue Madonne, vergini caste ed immortali, manca forse di varietà. Tutte si somigliano più o meno; tutte sono belle per la leggiadria del tipo, la purezza e l' innocenza dell'espressione. Ingenue e buone, tu le contempli con piacere ma senza commozione. Al suo tramonto soltanto il genio di Raffaello si rivela nel suo massimo splendore. Negli ultimi anni si espande in vigore, in fiamma, in sentimento. Gli occhi delle sue bellissime Madonne,

de' suoi divini Bambini, si animano di più intensa e profonda ispirazione, e l'immagine del bello riluce in essi sempre più perfetta.

Nel sublime splendore di questi occhi si rivela tutto il sentimento dell'angelica beltà che noi troviamo in quello che, a parer nostro, è il suo capolavoro, la Madonna sistina, prodigio di bellezza e d'inesprimibile incanto. Sopra un fondo di luce eterea la Vergine Madre e il Bambino Divino s'inalzano a Dio. La celeste visione sembra diffondersi per l'aria e riflettersi nello sguardo e nell'atteggiamento di tutte le figure che compongono il quadro. I Santi e le Sante, gli Angioli e i Cherubini, che circondano il gruppo principale, sono tutti belli, pieni di grazia e di vita; ma tutta l'ammirazione si concentra nella Madonna e nel Bambino. L'intenso profondo sguardo di lei e del fanciullo, ch'essa tiene fra le braccia, predomina sovra ogni altra impressione. Come il sole in mezzo agli astri, i loro occhi sfavillano di una luce che vince tutto. Con quelle grandi mirabili pupille, immote come il destino, Madre e Figlio si librano in quella atmosfera sovrumana, inaccessibili ai patimenti di quaggiù.

L'anima dei mondi, consapevole e pensosa, parla a noi in quegli occhi fiammanti. Senza velo e senza aureola, la bellezza eterna sorride in essi e proclama l'alta Sovranità della Vergine Madre e del divino suo Figlio. Regalmente e maestosamente

essi penetrano ne' cieli, loro legittimo dominio. Quel cielo è loro proprietà: essi sono di gran lunga lontani da noi, e noi sentiamo quella distanza pel raggio de' loro sguardi, ne' quali non è segno di simpatia umana.

Quella Madre e quel Figlio, sublimi del pari, non hanno nè pietà nè gioia per noi. Profondamente assorti, misteriosi, risplendono di luce intensa e la loro bellezza s'imprime nell'animo di chi li contempla, come cosa sopranaturale. L'effetto di quel quadro è unico. Raffaello non ebbe mai più felice ispirazione. Il suo ultimo lavoro, la *Trasfigurazione,* tanto decantato, merita assai meno le lodi esagerate che gli furono largite. Il Cristo librato nell'aria fra Mosè ed Elia, come pure i tre discepoli che contemplano dal Monte Tabor quella maravigliosa scena, formano un gruppo ispirato a concetto elevato, ma troppo vago. Mentre invece il pittore ha dato ai personaggi che si trovano ai piedi del Monte un realismo troppo spinto, che fa contrasto poco armonico colla parte superiore del quadro.

La morte, che troncò la sua vita nel fiorire, lasciò nel cuore dei suoi ammiratori un vivo compianto, e gli pose in fronte l'aureola di una immortale giovinezza. Quel quadro era tuttora incompiuto quando egli morì. L' impressione prodotta da quella morte fu indicibile, e il quadro fu portato per le vie di Roma dinanzi al feretro di Raffaello in

mezzo ad una folla di amici e di ammiratori profondamente commossi: per tal modo è rimasto come l'apoteosi di quel genio, che fin dalla culla il mondo avea proclamato *divino*.

X.

I Veneti. — Paolo Veronese, il Tiziano, il Tintoretto. Trionfo dei sensi e della vita esteriore.

I tre Maestri, il cui carattere abbiamo delineato, personificano tre grandi aspetti del Risorgimento. Abbiamo veduto in Michelangelo una nuova affermazione dell' individuo ; in Leonardo, la scienza applicata all' Arte ; in Raffaello, il genio del bello. Prima di giungere al grande Maestro, che al veder nostro rappresenta un ideale più completo e più elevato, ci conviene delineare, ne' suoi tratti essenziali, la Scuola di Venezia.

Quella scuola è il riflesso d'una cittá, d' un orizzonte unico ; ma al tempo stesso rappresenta per noi il lato più brillante del Risorgimento, cioè, quell'ebbrezza e quella gioia della vita, che noi attribuiamo all'antica Grecia, e che ritroviamo con nostro stupore sotto il cielo della laguna.

Venezia costituisce un mondo a parte, che basta a sè stesso, e dove si contempla l' universo quasi a traverso un magico velo. Città di fate, orizzonte infinito, cielo d' Oriente. Palagi, cupole,

torri, minareti, sorgono dalla laguna quasi vegetazione cristallina, e riflettono le loro maravigliose forme e i mille colori nel mare le cui onde mormorano tranquille al loro piede. Quella fantastica città sembra così galleggiare, quasi miraggio fra il cielo e il mare, che la circondano di duplice sorriso.

Ogni aurora l'incolora delle sue tinte, ogni tramonto l'inonda della sua gloria, ogni ora la riveste della sua speciale sfumatura. La donna stessa ritrae una parte del luccicante bagliore del cielo e del mare, nel lampeggiare degli occhi e ne' riflessi dorati della capigliatura. Nel dolce ondeggiare della gondola, nel flusso della marea, in tutte le carezze della luce, l'esistenza ivi s'investe di perenne voluttà. Quelle masse dei negri palazzi che si distaccano sul cielo stellato danno alla notte un nuovo incanto. Ma sovra tutto Venezia sfolgoreggia nella piena luce del giorno, che indora le sue glorie, rivela i suoi mille colori e li riflette in iride sullo specchio della sua laguna. Per quello splendore e la magica potenza del suo colorito la Regina dell' Adriatico cinge altera la sua corona. Il genio orientale (bisantino e moresco) ivi si affina, creandovi una perenne successione di maravigliosi effetti. San Marco, il Palazzo Ducale, la *Piazzetta,* formano la nota dominante nell'accordo dell' intera città. Quelle finestre dei palagi colle loro colonnette ad arcate ogivali moresche, co' loro leggiadri ornati e co' loro marmi variopinti

e scintillanti ai raggi del sole come tanti rubini, zaffiri ed opali; quella città che quasi visione d'incanto si riflette nel tremolio dell'acque lungo tutto il Canal Grande, ti fanno comprendere come Venezia abbia offerto ai pittori una scena variata di soggetti senza fine. S'aggiunga a tutto ciò la bellezza della laguna colle sue tinte d'ambra, d'oro, d'azzurro; la sua cinta d'isole verdeggianti, lo splendore del cielo aperto da tutti i lati e la cui volta cristallina s'incolora di tutte le tinte dell'Oriente; le barche colle loro vele rosse, brune e rance, che percorrono lentamente maestose quel lago marittimo; e si sentirà la potente attrattiva di Venezia e tutta la seduzione di quella voluttuosa atmosfera, che fu ispiratrice di vita e di bellezza ai suoi pittori.

Il primo, il più grande artista in Venezia è la luce. Essa mette in rilievo gli oggetti, diffonde colore e armonia su tutto ciò che investe. Davanti a quell'insegnamento quotidiano i Maestri Veneti compresero d'un getto che non vi sono linee nella natura, ma solo contorni definiti dal colorito; donde le loro facoltà tecniche. Essi si distinguono non per l'esattezza del disegno, ma in virtù del loro chiaro scuro, delle loro sorprendenti modellature, del maraviglioso rilievo de'loro nudi, e per la squisita sfumatura del colorito, che dà alle loro pitture la grazia e la soavità di una melodia che accarezza i sensi. Dalla numerosa schiera de'Pittori Veneti ne sceglieremo tre, che furono i più degni

di fama: Paolo Veronese, pittore delle glorie nazionali; il Tiziano, pittore della vita mondana; il Tintoretto, creatore potente e fervido inventore della scuola.

Per la scelta dei soggetti, come per la qualità del suo pennello, il Veronese è senza dubbio il pittore nazionale della sua patria. I soffitti e le pareti del Palazzo Ducale sono ricoperti delle sue pitture. Le battaglie navali, le feste pubbliche, i trionfi nazionali, Dogi, Dogaresse, senatori, guerrieri e sopratutto l'apoteosi di Venezia la Regina della Laguna, adorna di tutti i tesori del mondo e circondata dagli omaggi dei re e de'Numi, furono i suoi soggetti. Ed egli li ritrae con tratti maestosi, con un lusso di colorito e una profusione di stoffe riccamente svariate, che invano cercheremmo altrove. Tutti i suoi quadri sono altrettanti inni di gioia che festeggiano la Regina dell'Adriatico. Nella sua « *Commemorazione della Battaglia di Lepanto* », Cristo e i suoi angioli appaiono al Doge di Venezia, e la Fede, in veste di raso, è inginocchiata ai piedi di questi. È evidente che il sentimento religioso è subordinato al sentimento patriottico, e che le stesse potenze celesti non si manifestano, se non a' servigi della Repubblica. Vi è poca emozione, poco sentimento, poco pensiero in quel dipinto; vi è solo la pompa di una splendida esistenza. Per apprezzare giustamente le qualità più delicate del suo pennello conviene contemplare il suo capolavoro il *Ratto d'Europa*. La

ninfa è seduta sul dorso del toro accovacciato in terra. Il bellissimo animale rivolge carezzevolmente la testa verso lei con ardente sguardo, mentre lambe la punta del suo vago piede. Quello sguardo è profondamente umano e appassionato: è il guardo d'un amante tenero e superbo, reso mansueto e sottomesso dall'amore. Nell'atteggiamento e in tutta la persona della Ninfa è un indicibile fascino che seduce e innamora. Essa piega verso lui il biondo e leggiadro capo, inghirlandato di fiori rosa e rossi, con atto pieno di grazia e d'abbandono, che rivela tutta la venustà del busto e del seno alabastrino. Un fremito di gioia, tutta umana, sembra scorrere nelle vene del toro al contatto di quell'amato peso. Egli pure è incoronato di fiori che degli Amoretti spargono intorno sull'erba odorata. Altre due ninfe sono intente a ricomporre l'acconciatura d'Europa: una di esse le rassetta la veste sontuosa; l'altra le affibbia la scomposta tunica, che nel distaccarsi avea lasciato scoperta una delle spalle e parte del seno. Quel bel seno dalle tinte diafane e color di perla risalta in mezzo alle vesti, quasi bocciuolo di rosa in mezzo a un cespo di fiori. La camicia disposta a pieghe, i panneggiamenti cangianti che involgono tutta la persona sembrano quasi accarezzare amorevolmente i tesori palpitanti di quel leggiadro corpo. Quel bellissimo gruppo si stacca sul verde cupo del prato: la ninfa sorridente e l'innamorato toro in tutto lo splendore della giovine bellezza e dell'ardente desio, vengono illumi-

nati dalla piena luce del sole. Il mare stesso, che si vede in lontananza, sembra romoreggiar più lieto sulla riva, quasi unisca la sua voce melodica a festeggiare quell'ebbrezza dei sensi. Un soave profumo di squisita voluttà emana da quel quadro, come rosa che si espande al sole primaverile. Così l'antica letizia greca e l'innocenza omerica erano rievocati a vita sotto il cielo di Venezia mercè il pennello di Paolo Veronese.

Al pittore nazionale tien dietro il pittore del mondo elegante.

Tiziano del Cadore, nato pittore per la grazia di Dio e pel vigore della sua tempra, fu durante la sua vita e dopo la sua morte il più vagheggiato e il più universalmente celebre di tutti i Maestri Veneti. Uomo di mondo, amante fortunato, favorito dai Principi, egli ebbe in ogni incontro, nel corso della sua lunga vita, il privilegio di acquistarsi il favore di ognuno e di riuscire in tutto. Estraneo alle grandi commozioni, alle profonde tristezze dell'anima, egli visse nella piena luce di quel sole che splende sui fortunati della terra, che sembrano nati esclusivamente alla gioia. Ed è appunto la vita sensuale, aurea e brillante, vita di gran signore e d'artista colle sue grazie, col fascino delle sue seduzioni, quella che il Tiziano ha raffigurato in tutto il suo splendore. Noi troviamo ne'suoi quadri le grandi dame, i sovrani e gli spiriti più celebri del suo tempo, come vi troviamo egualmente le cortigiane. Egli viveva bene dappertutto: nei salotti delle belle che gli ser-

vivano di modello, nelle cene più intime dell'Aretino, come nella Corte di Carlo Quinto. Questi lo aveva fatto Conte Palatino, e i suoi sontuosi costumi rivaleggiavano con quelli dei Grandi delll'mpero. Sollazzevole nelle brigate, gaudente, non recando mai offesa ad alcuno, d'umore sempre affabile e gaio, egli ebbe campo di conoscere a fondo quella società di cui era il prediletto e nella quale il cinismo e la spensieratezza si accoppiavano con le maniere eleganti, con uno spirito arguto, coi festosi ritrovi e con un lusso sfrenato. Il suo pennello seppe riprodurre nelle loro più viventi attrattive le forme stupende delle bellezze di quella età. Le sue « Veneri » sono abbastanza conosciute. La più notevole forse per la perfezione delle forme e l'eleganza dell'insieme, come pel languore dell'atteggiamento, è la Venere degli Uffizi ai cui piedi è coricato un piccolo cane (1).

La posa e lo sguardo di quella bella creatura, la solidità e finezza delle carni color d'ambra, l'abbandono e la naturalezza della persona, la grazia perfetta del corpo, la leggiadra testa che mollemente appoggiata sui guanciali sembra assorta in un sogno di delizia, l'eleganza delle braccia e delle mani, una delle quali tiene fra le dita un gruppo di fiori, producono un effetto sorprendente. Nessuno ha saputo meglio del Tiziano riprodurre

(1) Modello per questa Venere fu la Duchessa d'Urbino.

la voluttuosa morbidezza delle carni vellutate e rigogliose di vita.

Quelle carni diafane e colorite, ricche di sangue, delicate, profumate e pastose, risaltano nei suoi quadri con tanto rilievo che ci pare di aver sotto gli occhi creature viventi. Nelle figure di Venere, di Danae, di Leda, egli ritraeva più specialmente le belle forme delle Veneziane. Le ordinazioni gli piovevano da ogni dove. Tutti desideravano possedere una di quelle incantevoli sirene, dagli occhi pieni di seduzioni, e dal candidissimo seno. Di tutti i rami dell' Arte in questo specialmente ei manifestò maggiore eccellenza. L'altro, nel quale forse non ebbe rivali, fu quello dei ritratti. Niuno al pari di lui ebbe il vantaggio di poter valersi di modelli più perfetti ; e niuno seppe renderne con eguale arte l'intima rassomiglianza. I grandi personaggi e i sovrani del suo tempo, come pure le più belle donne, vollero farsi ritrattare da lui. Noi abbiamo di lui una completa galleria di ritratti, unica nel suo genere per la varietà dei tipi ch'egli seppe così bene riprodurre. Fra questi ne troviamo alcuni di carattere serio e concentrato, impenetrabile e duro, a seconda dell'indole dell'individuo. Ognuno di que'ritratti ce ne fa conoscere a fondo l'originale : l'animo chiuso e tetro di Filippo II, l'ardore concentrato di Carlo Quinto, la foga sfrenata di Francesco I, la mordace furberia dell'Aretino, ci vengono rivelati sotto le loro diverse parvenze. L'altera fisionomia di Cesare Borgia,

lo sguardo scrutatore del Cardinale Ippolito dei Medici (nel suo giustacuore di velluto e in costume ungherese), la maravigliosa bellezza della Duchessa d'Urbino, sono il soggetto di altrettanti capolavori da notarsi fra molti altri, tracciati con pari maestria. Solo un grande artista poteva penetrare così intimamente e con tanta verità di vita in tutte le varietà del carattere umano. Fra i ritratti dipinti dal Tiziano vi è quello dell'*Incognito*, il cui sguardo ti gela l'anima. Quell'occhio pallido e pur profondo sembra ricercarti da lungi e ti trafigge come lama d'acciaio: lo diresti un vampiro vivente. Nobile del resto l'aspetto di bel cavaliero, sotto la rilucente corazza; ma enimmatico e inscrutabile quanto nel suo genere la « Gioconda » di Leonardo. Ambedue racchiudono in sè l'eterno mistero della vita, manifestato nel carattere italiano del XVI secolo.

Il Tiziano, al pari d'altri grandi Maestri della pittura italica, fu eminente nel paesaggio. Questo è trattato ne'suoi quadri come accessorio armonico, è come un accompagnamento svariato, ma sempre in accordo coi drammi umani che vi sono rappresentati.

La grande e spesso magica bellezza del paesaggio italiano, per sè stesso e in rapporto colla pittura, non è mai stata abbastanza notata. Il Perugino, Raffaello, Leonardo, il Tiziano ed il Correggio, hanno ben saputo raffigurarlo. Michelangelo solo fa eccezione in questo: a quanto sembra

la natura non aveva significato per lui; egli non degnava occuparsi se non degli esseri umani. La ineffabile leggiadria e delicatezza del fogliame degli alberi e delle piante nel paesaggio d'Italia non furono mai rappresentate se non dai maestri italiani. Que' ramoscelli inargentati e lievi che s'agitano e ondeggiano dolcemente all'alito del vento; la grazia di quegli arbusti snelli e tremoli che crescono nelle valli e s'infiorano con sì belle forme sulle rive dei laghi e lungo i fiumi, piegandosi alla brezza o disegnando i loro rami sull'orizzonte sfolgorante di luce; quelle ombrose macchie che si ergono maestose al cielo, tutto quell'insieme armonioso di linee e di colori, di indescrivibile bellezza, è carattere speciale del paesaggio in Italia, nè si ritrova altrove, e solo i grandi Maestri ne hanno saputo comprendere l'intima poesia.

Il Tiziano si mostrò eminente paesista nel suo celebre quadro *San Pietro Martire*. La scena è figurata con straordinaria vitalità. Alcuni sicari hanno colpito a morte il Santo Martire, nel folto di una foresta. Si vede questi rovesciato a terra col braccio e la testa levati al cielo, col guardo fisso in due angioli, uno dei quali tende al moribondo la palma del martirio. Un compagno del Santo, in atto di fuggire, sembra ben altrimenti commosso da quella celeste apparizione, ch'ei contempla con ispavento. Il suo terrore si manifesta per lo sconvolgimento del volto, sul quale è impressa l'angoscia del rimorso. È facile l'indovinare la lotta che

ha preceduto quel momento, per una larga ferita che quest'ultimo ha ricevuto in fronte e dalla quale gronda tuttora il sangue. Il luminoso chiarore del fondo, le cupe tinte degli alberi giganteschi, la solenne distesa della vasta foresta, in cui qualche squarcio qua e là pone in maggior rilievo quel tragico dramma della vita umana, fanno contrasto colla serenità e la freschezza della natura. La robustezza di questi uomini atletici, i tratti animati e l'espressione energica delle fisonomie, tutto concorre a far di quel quadro uno dei più degni di nota fra quanti ne dipinse il Tiziano. È in esso l'impronta di un potente realismo (1),

Senonchè mancarono al Tiziano un ideale più gentile e una più fervida immaginativa. Per lui la vita reale era tutto: bastavagli l'ebbrezza dei sensi, le più pure e sublimi gioie dell' anima gli erano ignote.

I suoi quadri d'altare, sebbene abbiano gran pregio per le belle forme delle Madonne e dei putti di cui ritraggono assai bene la sorridente immagine, sono nondimeno mancanti di ispirazione. Tutti conoscono il suo bellissimo quadro, la *Presentazione della Vergine al Tempio,* che si trova nell'Accademia delle Belle Arti a Venezia, e che può considerarsi un capolavoro per la vivacità del co-

(1) Questo quadro fu distrutto, or sono circa dodici anni, per un incendio nella Chiesa di S. Giovanni e Paolo a Venezia.

lorito e per la perfetta naturalezza dell' insieme. L'*Assunzione della Vergine*, uno dei suoi più celebri quadri, potrebbe per noi esser passato sotto silenzio. Ma dacchè è nostro intendimento di parlare a lungo di questo medesimo soggetto trattato con mano maestra dal Correggio, accenneremo qui brevemente il modo in cui il Tiziano lo ha raffigurato nel suo grande lavoro.

Sopra un fondo raggiante di luce s'inalza la Vergine Beata in mezzo ad una moltitudine di angioli, graziosi fanciulli d'ambo i sessi, sul cui soave volto risplende il sorriso dell'anima. Una fascia turchina e una tonaca rossa ravvolgono la figura della bella Madonna, che si leva circondata da quel coro di eletti, con maestosa calma, le braccia distese, con serena e regale dignità che si diffonde per tutta la persona ed in ogni sua movenza.

Il volto di Maria non esprime nè gioia nè entusiasmo, ma solo la profonda tranquillità d'un'anima consapevole di sè, che s'inalza verso l'eterna felicità, senza timore e senza esaltazione. Gruppi d'angioli d'ogni età, leggiadri ed esultanti, fanno festa intorno alla loro amata sovrana. Canti e suoni di varî istrumenti echeggiano per l'aria che la circonda, fra le legioni celesti che fanno scorta alla Vergine Maria nel suo volo etereo. Nell' alto del quadro, Dio Padre, sotto le sembianze di gigantesco vegliardo, tiene le braccia aperte per riceverla. Al basso, il gruppo degli Apostoli è stupendo. Essi contemplano con vivo rammarico la Vergine che si al-

lontana. L'espressione appassionata delle fisonomie, la varietà degli atteggiamenti pieni di vita e di moto, i gesti animati e diversi nei quali si manifestano la pietà, la devozione, il rimpianto, l'amor filiale e il profondo desìo che sembra attirarli dietro allo Beata Vergine; la bellezza dei tipi, il rilievo delle forme e dei colori danno a quel gruppo una incontestabile superiorità, e lo rivestono di tutto l'interesse di un dramma vivente. Il Tiziano era stato singolarmente colpito dall' *Assunzione della Vergine* del Correggio, ch'egli aveva veduta e ammirata a Parma, durante una visita ch'ei vi fece con Paolo III. Il componimento del Tiziano non è se non il riflesso dell'impressione prodotta in lui dal quadro del Correggio; non pertanto il merito del suo dipinto è tale da costituirne un capolavoro: il gruppo degli Apostoli è il vero gioiello del quadro. Il colorito del fondo è splendido, anzi abbagliante di luce e di varietà.

Le legioni degli Angioli sfavillano di ingenua e spontanea gioia. Ma la Vergine, per quanto dignitosa e maestosamente bella, è troppo materiale e pesante per poter facilmente librarsi nell' etere e assurgere al regno degli spiriti eletti, chiamati ad innalzarsi alle celeste regioni. D' altra parte, a Dio Padre manca la grandezza e la dignità. Invero non v'è nulla di etereo in quel quadro dove risplende il sole terreno assai più che la gioia dei cieli: è l'apoteosi d'una matrona, non una trasfigurazione.

Mercè la vigoria del suo genio creatore il Tintoretto sorge superiore di assai al più fortunato Tiziano e alla splendida esecuzione del Veronese. Questi due ultimi furono grandi solo come pittori: nel Tintoretto, all'incontro, noi troviamo immaginazione fervida, anima potente a creare, e cuore di poeta. Dal momento in cui egli con mano infantile incominciò ad adoprare il pennello, fino all'ultima ora del viver suo, la pittura fu sua lira, sua musa e sua amante. Non v'ebbe forse artista che amasse l'arte sua così devotamente e con tanta abnegazione: fu in lui più che passione, eroico fervore per l'Arte. Noi ritroviamo ne'suoi lavori, come in quelli dei suoi rivali, la ricchezza del colorito e tutti i magici effetti della luce in Venezia; ma vi troviamo altresì quasi un mondo a parte, il mondo d'un'anima originale e potente, che ha lottato, sofferto, meditato profondamente, e ha saputo con singolare energia riprodurre la sua vita interiore con visioni plastiche, sfolgoranti e quasi istantanee.

Iacopo Robusti, di origine popolare, nacque in Venezia nel 1512. Suo padre era tintore, da ciò il nome di *Tintoretto*, dato al figlio. Fino dalla prima età il ragazzetto imbrattava le pareti della sua cameruccia con disegni al carbone, ch'egli poscia illustrava con colori presi dalla tintoria. Il padre, indovinando il vero talento che si rivelava in quell'indomito ardore, mise il fanciullo come apprendista presso il Tiziano, che era allora all'apogeo della sua gloria.

Scorgendo un giorno alcuni disegni maravigliosamente eseguiti dal suo allievo, il maestro comprese a colpo d'occhio che quel bricconcello diverrebbe ben tosto superiore a lui; onde lo fece scacciare senza cerimonie dal suo studio. Il colpo era crudele e dava campo ad amare riflessioni; ma il giovinetto era pieno d'infrenabile attività, le idee gli si affollavano a iosa, ed ei sentiva che mercè un fermo volere avrebbe riportato la palma. Riavutosi pertanto dal primo sbigottimento, il giovane Robusti riprese con maggiore energia lo studio della sua arte. Privo d'ogni guida, ei fu maestro a sè stesso: scelse i suoi modelli e s'impose una disciplina.

Ogni genio sente in sè la misura delle proprie facoltà, mercè la forza del volere, e la propria spontanea aspirazione verso l' ideale. Quanto più quell'aspirazione è potente, tanto maggiori saranno il lavoro e lo studio tecnico, indispensabili a conseguirlo. Il Tintoretto ebbe cotale intuito fin da principio, nè vi fu mai lavoratore più instancabile di lui. I suoi progressi furono prodigiosi. Per rendersi familiare la plastica del corpo umano, studiò la statuaria anticasulle riproduzioni del Volterrano, la moderna sulle opere di Michelangelo, di cui si procurò i gessi. Si esercitò negli scorci copiando da tutti i punti l'*Aurora*, il *Crepuscolo*, la *Notte* e il *Giorno* del grande maestro fiorentino. Allo studio dell'Arte aggiunse quello della natura: si applicò all'anatomia, studiò i varî movimenti dei muscoli

sul corpo umano e gli effetti della luce e delle ombre lavorando all'aria aperta e di pieno giorno. E infine, per accoppiare la grazia all'ardire, riprodusse di sovente i più bei quadri del Tiziano. Animato da tali studî, dalla sua coscienza d' artista, dal suo profondo sapere e dalla fiducia in sè stesso, il giovane Robusti pose un cartello sopra la porta del suo studio con la seguente scritta: « *Disegno di Michelangelo e colorito del Tiziano* ».

Con una dichiarazione di principî così esplicita, convalidata da una vigoria di lavoro quasi erculea, il suo successo non poteva essere più dubbio. Pochi maestri gli furono superiori per genio, ed ei li sorpassò tutti per la fecondità delle opere. Oggi ancora Venezia è ricolma delle sue tele. Per lui il produrre sempre e senza posa era l'essenziale; il guadagno non era se non un accessorio. Sovente, per suo sollazzo, egli dipingeva a fresco i muri di qualche nuovo fabbricato, non chiedendo altra rimunerazione se non il prezzo dei colori. Parecchi pittori essendosi offerti al Priore di Santa Maria dell' Orto per decorare quella chiesa, il Tintoretto propose a quest' ultimo di dipingere quattro immense tele di cinquanta piedi ciascuna: « Ma la « mia Chiesa non sarebbe in grado di pagarvi nep- « pure colle rendite di un anno intero, » rispose il Priore. « Non vi sgomentate per questo, » soggiunse il Tintoretto, « pagatemi soltanto il « prezzo delle tele e dei colori; il resto lo farò « per amore dell' arte! » Il Priore pieno di gioia

accettò; i concorrenti rivali furono congedati, e in quattro mesi il Tintoretto condusse a termine altrettanti capolavori.

Parleremo fra breve di uno di questi. Gli altri pittori l'accusarono di voler screditare l'arte, lo chiamarono *imbrattatore;* ma non riuscirono pertanto a incepparne l' energia, nè a modificarne la maniera. Infatti egli dipingeva assai più rapidamente di loro, sebbene con pari e forse maggiore maestria. Per farne la prova, egli espose un gran numero dei suoi quadri e dei pregevolissimi ritratti eseguiti da lui sul Ponte di Rialto, che era allora, come oggi, il mercato di Venezia, e al tempo stesso il ritrovo dei pittori di quel tempo. Vi accorse una gran moltitudine che espresse la più alta ammirazione per quei lavori; sì che il Tiziano stesso fu costretto a riconoscere l'eminenza di quel genio.

Il Tintoretto ha eguagliato il Tiziano nell'arte del ritrattare e nella pittura del nudo, ma il carattere speciale del suo genio si rivela tutto quanto nel modo e nell' azione; si manifesta nell' arditezza degli scorci, nel rilievo dei gruppi e nelle vastità dell' insieme a cui fanno contrasto i chiaroscuri che dispiegano dinanzi allo sguardo immense pagine di storia sacra e profana, in tutto il vigore della vita e con tutte le risorse dell' Arte.

« Nel fondo delle sue architetture » osserva il Sig. Taine « figure d' uomini sui balconi o « arrampicati su per le colonne , aggiungono « l'ampiezza dello spazio alla ricchezza della scena.

« Il petto sembra dilatarsi, e l'aria che vi si re-
« spira sembra più fervida che altrove, riscaldata
« dalla fiamma della vita che emana più fulgida
« dal cervello adulto e completo dell'uomo di genio:
« tutto ivi freme, tutto palpita nell'esultanza della
« vita e della bellezza. Non v'ha esempio di eguale
« sfoggio d'inventiva disposto con tanta maestria,
« nè possiamo, mentre contempliamo que' lavori,
« ricusarci di constatare l'arditezza e la facilità del
« getto, lo slancio naturale dell'indole e del genio,
« la spontanea, vivace potenza creativa, l'irresisti-
« bile impulso di esprimere la propria idea senza
« preoccupazione di regole, quella sicura subitanea
« manifestazione dell'istinto che tende immediato
« e senza sforzo a tradursi in azione completa, come
« vola l'uccello, o corre il cavallo. Gli atteggiamenti,
« i varî tipi, i costumi d'ogni sorta colle loro stra-
« nezze e disparità, si sono trovati raccolti e ar-
« monizzanti fra loro, durante un momento sublime
« mercè quello spirito eletto. Un dorso ben tornito
« di donna, una corazza scintillante di luce, un
« corpo ignudo e indolente disteso nella trasparenza
« dell'ombra, una carnagione rosea in cui il sangue
« affluisce sotto la pelle diafana; la porpora smagliante
« d'un mantello ripiegato, l'accozzamento delle teste,
« delle braccia e delle gambe; l'ondeggiare delle
« varie tinte che si rischiarano e sembran tramu-
« tarsi per mutuo riflesso, tutto sgorga d'un tratto
« come getto d'acqua da un canale troppo pieno.
« Sì fatte concentrazioni, così perfette nelle loro

« vastità, sono l'essenza stessa della ispirazione « nè forse può trovarsene al mondo alcuna più « completa di questa ».

Non è possibile qualificare più giustamente la potenza creatrice del più drammatico di tutti i pittori, e l'effetto sorprendente dei suoi quadri nei quali tutto concorre all'azione. Ne fanno fede migliaia di figure e centinaia di gruppi. Vi sono circa dieci dei suoi quadri nell'Accademia, e fra quei capolavori si trova il *Miracolo di San Marco*. Per ammirare il vero merito di questo artista conviene visitare le Chiese e i monumenti pubblici. I suoi quadri si trovano in ogni luogo: in Santa Maria della Salute, le *Nozze di Cana;* in Santa Maria dell'Orto vi sono undici quadri fra i quali quattro di grandezza colossale, ed uno di questi, il *Miracolo di Sant'Agnese*, è il più bello de'suoi lavori per sentimento e finezza delicatissima. L'*Assunzione*, ai Gesuiti; una *Crocifissione* e altri dipinti in San Giovanni e Paolo; i *Quaranta Martiri*, la *Manna*, la *Risurrezione*, la *Cena*, il *Martirio di Santo Stefano*, a San Giorgio. Venti tra quadri e soffitti, e un *Paradiso*, dell'altezza di 23 piedi, nel Palazzo Ducale; e finalmente, nella Chiesa e nella *Scuola* di San Rocco, centinaia di capolavori, stipati nei soffitti e sulle pareti, costituiscono un museo a parte. Più di quaranta quadri riempiono le immense sale della *Scuola* da tutte le parti. Fra questi molti sono capolavori. I soggetti ne sono tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento; e tutti vi

sono trattati in modo originale. Il *Cristo dinanzi a Pilato* e la celebre *Crocifissione*, eminenti per vigore di tinte e di espressione, sono già stati descritti da più abili penne. Non è agevol cosa, fra tanti insigni lavori, sceglierne solo un piccol numero che riassuma tutte le maravigliose qualità del celebre maestro. Dovendo pertanto limitarci a pochi esempî, sceglieremo tre delle sue opere. *Il Giudizio Universale* - *Il Miracolo di Sant'Agnese* - e *Il Miracolo di San Marco.*

La prima di queste tele, stupenda per audacia e per foga creativa, è alta cinquanta piedi, e sembra contenere in sè l'universo e l'inferno. Con miracoloso tocco di mano, il Tintoretto vi raffigura tutti i gradi di trasformazione del corpo umano (che gli elementi aveano prima disperso), fino al momento in cui si rianima risorgendo a vita. Dapprima non si distinguono se non masse confuse ne' vasti spazî alternati d'ombra e di luce. A poco a poco si fa giorno e l'occhio incomincia ad orientarsi in quel caos. Allora si scorge nell'alto del quadro, dove la luce si fa più intensa, la figura del Cristo, giudice supremo dei viventi e dei trapassati. Sua madre Maria gli è seduta al fianco; dalla altra parte San Giovanni Battista genuflesso: più lungi, il buon ladrone con la croce appesa al collo. Di fronte a questo gruppo sono personificate le *Virtù Teologiche*, mercè le quali ne è dato assurgere alla eterna felicità. Dietro questo, una moltitudine di Santi e di Sante disposti in circoli ascendenti. Ai loro

piedi si scorgono gli angeli della risurrezione che danno fiato alle trombe.

Nel mezzo del quadro si urtano alla rinfusa di qua e di là i buoni che rimangono ravvolti nella luce, e i malvagi che dopo il giudizio sprofondano negli abissi. Nel fondo del quadro, i morti vanno riprendendo da ogni parte i loro corpi. La natura, con nuova gestazione, si presta a quelle metamorfosi. Dal mezzo delle acque e dal seno della terra sorgono forme strane, se ne vedono uscire fin dai tronchi degli alberi; fra i rami di una novella vegetazione spuntano delle teste, si muovono corpi mezzo formati; dai sepolcri sorgono scheletri che vanno rivestendosi di carne e di muscoli Non tutti però sono ancora ridesti: da ogni parte si scorgono cadaveri che giacciono confusamente ammassati. Sulla superficie delle acque si vedono galleggiare dei morti che vengono a riva per udire la loro sentenza. Caronte va apprestando la sua barca pel trasporto dei dannati. Demoni sotto forme di mostri bizzarri si affaccendano freneticamente nel loro ufficio di carnefici. Ovunque si vedono prender forma, sorgere dal seno d'una lussureggiante vegetazione e uscire da varie file di tombe, uomini vigorosi, donne d'ogni età, leggiadre fanciulle che si slanciano nella vita per goderne e per soffrirne un' altra volta, poichè gli « eletti » sono pochi, mentre i peccatori sono una innumerevole turba. Un grazioso episodio rischiara con soave interesse la parte più oscura e tetra del quadro. Una

giovinetta dalla chioma fulva, appena ridesta si slancia con ingenuo vezzo al collo del suo amante che si trova ancora tra la veglia e il sonno; con quell'atto appassionato pare ch'essa voglia riunirsi a lui per sempre. A mezza via, fra il « paradiso » e « l'inferno », si librano nell'etere vezzosissime fanciulle: da qual parte verranno esse trascinate? Chi può dirlo? I loro bei corpi dalle forme tondeggianti, le loro teste animate con le trecce dalle tinte calde rischiarate dal giorno morente, attirano lo sguardo ed evocano mille vaghi pensieri. Si vuole che fra i dannati siano parecchi nemici personali del Tintoretto, e fra gli altri una donna da lui molto amata, che gli era stata infedele.

Nella medesima Chiesa di Santa Maria dell'Orto trovasi il quadro di *Sant'Agnese*. È impossibile immaginare un contrasto più violento. Se nel primo lavoro il Tintoretto rivaleggia coll'impeto furioso della Natura sterminatrice e creatrice ad un tempo in questo ci è forza ammirare la bellezza del concetto e la profonda verità del sentimento che lo informa.

L'episodio da lui raffigurato è fra quelli che non trovano espressione se non per la viva e profonda simpatia dell'animo.

Ecco la leggenda che forma il soggetto del quadro. Un giovane patrizio di Roma, figlio del prefetto di quella città, si era acceso di passione violenta per Agnese, giovane neofita cristiana, ed avea tentato di sedurla. Respinto dalla fanciulla,

ei la fece incatenare e gettare in carcere, sotto il pretesto di punire le sue settarie e colpevoli credenze. Poco tempo dopo egli fece una caduta mortale. Agnese, rimessa dopo breve ora in libertà e venuta a cognizione di quella disgrazia, fu mossa a pietà pel suo persecutore, e, aggiunge la leggenda, lo restituì a vita mediante una fervida preghiera. Il Tintoretto ha scelto quel momento nella vita d'Agnese, e pari agli altri grandi maestri, ha saputo rendere sensibile e palpitante la verità morale che si asconde in tutte le più belle leggende del Cristianesimo.

Sotto il simbolo del « Miracolo » egli ha espresso tutta la potenza di un'anima pura esercitata sovra un'altra anima che ne riconosce la divina bontà, ne è colpita come da luce fulminea, e ne è ridesta quasi da sonno di morte.

Sui gradini d' una scalinata, nel mezzo della pubblica piazza gremita di spettatori stupefatti, si vede una giovinetta raggiante, in veste bianca coperta da un ampio mantello grigio, e con un agnello al fianco. Essa è inginocchiata e quasi assorta in estasi, presso il corpo semispento d'un giovane Romano. Non appena sciolta dai lacci, essa prega pel suo nemico: dinanzi agli occhi le si schiude il cielo che l'inonda della sua luce. Nell'alto del quadro si vedono angioli che le sorridono tenendo sospesa sulla sua testa una corona. Il suo persecutore è disteso ai suoi piedi; ma alla preghiera della vergine ei solleva alquanto la testa virilmente bella;

il suo sguardo pieno di stupore cerca la luce e incontra un chiarore sereno; nel vedere la sua vittima genuflessa al suo fianco, indovina e comprende tutto.

La candida figura di Sant'Agnese, che risalta luminosa dall'ombra che la circonda, costituisce il centro morale del quadro. La luce che irradia da lei e dagli angioli sfiora qua e là la fronte dei personaggi aggruppati nella penombra, rischiara i loro volti e i loro gesti espressivi, e cade appieno sul suo nemico che risorge sotto l'alito di novella vita. Sì fatta disposizione rivela l'intendimento del maestro e l'armonia di quell'insieme. Una stupenda architettura, che lascia vedere in prospettiva le arcate e i palazzi di Roma, occupa il fondo del quadro. Tutto in esso è semplice e nobile come il bell'atto che ivi si compie e che suscita in noi una soave commozione.

L'ultimo lavoro del Tintoretto di cui ci accingiamo a parlare, *il Miracolo di San Marco*, è quello in cui egli ha riunito e, per così dire, condensato, tutte le più splendide doti del suo ingegno.

In questo quadro egli ha evidentemente voluto rappresentare in atto la virtù della Fede che centuplica le forze dell'animo, che infrange le catene e spezza il giogo dell'ingiustizia, e contro cui nulla prevale, poichè essa può tutto ciò che vuole.

Ecco il soggetto del quadro: Un giovane schiavo della Repubblica Veneta, suddito leale e

fedele, ha fatto un voto a San Marco. Il suo padrone, generale della repubblica, si trova all'estero. Lo schiavo, trasgredendo le leggi della disciplina e gli ordini del padrone, si reca a Venezia per isciogliere il suo voto.

Condannato a morte per tale insubordinazione e avvinto di catene dai suoi carnefici, nel momento in cui sta per subire l'estrema sentenza, i suoi ceppi s'infrangono con grande stupore della folla che lo circonda e che si accalca per vederne il supplizio. S'infrangono all'apparire di San Marco, da lui evocato, che viene a renderlo a vita e a libertà, in ricompensa della sua fede e della sua devozione.

Il momento scelto dal pittore è quello in cui il giovane schiavo è disteso in terra preparato al supplizio. Le funi che lo legavano si sono spezzate per invisibile potenza. Il corpo del giovine robusto, superbo nella sua vigorosa vitalità, si vede in iscorcio disegnato con mirabile arditezza: la maschia beltà del volto, le gote soffuse di rossore, le membra da cui spira la virile giovinezza e la forza muscolare, si rianimano per repentino moto, con una naturalezza e una energia di cui non si trova l'eguale in pittura. La folla che assiste a quello spettacolo, ne risente l'effetto con un movimento simultaneo e violento, come i flutti del mare sollevati da impetuoso subitaneo vento. Un' onda di passione la domina d'un tratto, sotto il colpo d'una impressione unanime. Fa ressa da tutte parti, in-

vadendo lo spazio che le sta dinanzi; è un andare e venire, uno spingere, un urtarsi, un chiedere spiegazione del fatto avvenuto. Senza aspettare risposta, si grida, si piange, si mostra stupore, e l'onda crescente di quella gran voce di popolo sembra risuonarti all'orecchio e imprimersi nell'animo. Il carnefice, la testa coperta di un grande turbante, le mani levate in atto di maraviglia, mostra al giudice la mannaia spezzata. Questi si sporge innanzi dal suo seggio, per veder meglio il *miracolo.* Tutto quell'insieme di gente sembra trascinato da un turbine di commozioni. Una donna specialmente si distingue nella massa degli astanti: colla persona protesa pare che racconti alle compagne i particolari di quel prodigio con gesto animato da indescrivibile ammirazione.

Il santo, invisibile alla turba, appare nella luminosa atmosfera di Venezia: ei spinge innanzi la testa, quasi aquila che fenda l'aria, verso il luogo del supplizio, per liberare il condannato. Il suo volto mezzo ascoso nell'ombra, i piedi in alto, il suo librarsi nell'aria a guisa d'uccello, producono un effetto tanto più sorprendente in quanto che alla leggerezza del volo fa contrasto la solidità delle carni, che sembrano in tutto simili a quelle del giovane schiavo illuminato dalla piena luce del giorno, e a quelle di tutti que' spettatori così animati, di quelle donne così maravigliate e commosse dal miracolo. Queste ultime voltano la schiena a chi rimira il quadro, mettendo in luce il ben tornito collo e la nuca mirabilmente disegnata,

Con tale soggetto il pittore ha voluto affermare l' onnipotenza della fede che trasporta le montagne e trasforma la faccia del mondo morale, sostituendo l'impiego di una forte incrollabile volontà all'arbitrio dell'ingiustizia e del male. Questo quadro è il più bello e il più vigoroso fra i tanti lavori dell'insigne Maestro. La fiamma della vita ivi si manifesta e lo pervade come il sangue che circola nelle vene. Sarebbe vana opera il parlarne più minutamente; conviene vederlo e studiarlo per comprenderlo e ammirarlo degnamente, e amare, ammirandolo, il maestro stesso; poichè non v'ha dubbio che solo mercè il potente sforzo d'una volontà informata a sublime sentimento di amore e di fede nell'umanità fu a lui dato di compiere quell'opera maravigliosa.

Non è concesso ad alcuno di raggiungere un grado sì eminente e sì fatta potenza d'espressione grafica, mettendo in luce i più veri e profondi convincimenti dell'animo, se non dopo lunghe e dolorose prove, e mercè una invincibile e costante devozione all'Arte. Iacopo Robusti evidentemente soffrì molto e amò profondamente. L'Arte alla quale ei consacrò tutto sè stesso fu il solo conforto che egli ebbe nelle lotte e nei molti dolori della sua vita. Per questo l'immagine del Tintoretto rimarrà perennemente congiunta alla sua opera immortale, come quella del più ardito e strenuo combattente nel campo dell'Arte.

XI.

Il Correggio. — Trionfo del Bello nell'Ideale Cristiano.

Antonio Allegri, detto il Correggio, nacque lungi dal mondo brillante e multiforme, in oscura borgata dell'Emilia. I maestri dei quali abbiamo fin qui discorso vissero e svolsero le loro facoltà in que' grandi centri dell'incivilimento italico, che han nome Firenze, Roma, Venezia, e che furono principali sorgenti di luce pel mondo, nell' epoca del Risorgimento. In quei centri essi ricevettero, ciascuno a suo modo, l'impronta delle loro scuole, dell'ambiente sociale e del secolo in cui vissero, attingendo perenne ispirazione ai tesori del passato e alimentando lo spirito in mezzo agli splendori del presente. Solo il Correggio non ebbe quasi alcun rapporto colla società del suo tempo: ei visse e morì nel modesto ambito della sua natìa provincia, senza aver mai visitato nè la cuna di Dante, nè la Città Eterna. Per contemplare, adorandolo, un mondo di luce e di bellezza, bastò a lui il discendere nè penetrali della propria anima.

Quel grande e soave contemplatore ebbe animo

squisitamente temprato, vasto e profondo, forte concentrato. Il suo potente intelletto si velava sott dolce sorriso: l'aureola di un santo convinciment circondò la sua vita intera, informando ogni su pensiero a ineffabile armonia. Schiettezza di cuore inesauribile fecondità di sentire, lucidità ed elevatezza d'intelligenza eccezionale, furono le eminent facoltà in cui si compendiò il genio del più grande fra i pittori. A quelle si aggiunga la scrupolosa coscienza, l'applicazione fervente e quell'alta sapienza che sa disporre tutte le parti di un' opera in perfetto accordo coll'idea madre e col sentimento dominante; e avremo così enunciato le doti fondamentali per cui il Correggio giunse a sorpassare tutti i suoi rivali e a produrre l'opera che ci proponiamo di esaminare.

Se si considera l'opera del Correggio anche solo esteriormente, essa ci presenta una splendida sintesi di tutte le qualità dei suoi predecessori. Noi vi troviamo la potente affermazione e l'energia di Michelangelo; la profonda scienza di Leonardo; la grazia, la dolcezza, il senso del bello dell'Urbinate, uniti al colorito che distingue i maestri veneti. A questi doni egli ne aggiungeva un altro tutto suo proprio: la magia del chiaroscuro, o per dir meglio, l'arte di dar rilievo a un grande ammasso di figure umane, dipingendole in chiaro sopra un fondo luminoso; e di animare quelle masse gigantesche di un movimento loro proprio, conservando al tempo stesso tutta la varietà e la libertà

nelle movenze individuali; quasi a rivelarci il soffio dello spirito che compenetra quel tumultuoso ondeggiare di corpi.

Se d'altra parte noi consideriamo quell'opera più intimamente, il nostro stupore si accresce di gran lunga. Poichè in essa si constata che le risorse tecniche dell'artista gli furono mezzo a raggiungere un grande e sublime ideale. Troviamo in lui un eminente accordo fra la scienza e l'arte, fra un'altissima intelligenza e un sentimento che partecipa della natura divina. Nell'analizzare le opere della natura, la scienza scopre che la sostanza e la misura di ogni essere sono armonizzate e dirette a un fine speciale ad esso assegnato; e che tutti quanti gli esseri, riuniti ed ordinati, sono essi pure sottoposti a un solo e medesimo intento universale.

Proseguendo ad esaminare le opere del Correggio noi scorgiamo del pari che ognuno dei suoi personaggi, sia che abbia nome Leda, Maddalena o San Sebastiano, è in tutto conforme al proprio genere di vita e all'idea che personifica in sé. Se all'incontro noi abbracciamo tutta intera la serie de'suoi lavori, vediamo che questi vanno ampliandosi ed elevandosi di grado in grado a seconda di un'intima legge il cui movente è il proseguimento d'un ideale supremo nel mondo morale. Quell'ideale fu non definito dalla ragione astratta, ma divinato da un intelletto che tutto s'informava a luce e a bellezza; e raffigurato da una immaginativa plasti-

ca, potente a tradurre nelle forme, nelle movenze e nello sguardo le più delicate sfumature del sentimento, e in pari tempo le più alte aspirazioni dell'anima.

Nell' opera di questo grande Maestro spira più che in ogni altra il senso di una suprema ed intima felicità. D' onde venne a lui quella santa e pura gioia, quasi altrettanto rara pe'grandi genî quanto pel comune volgo degli uomini? Certo ei la trovò nella sua anima elevata e integra, unita a quell' onnipossente desio che sospinge l' uomo alla ricerca delle leggi *divine*, e lo consola in ogni dolore coll' affermazione degli eterni veri. A questo sentimento di *consapevole armonia*, così feconda di bene, il Correggio attinse la sua riposta scienza e le sue rivelazioni sulla essenza del Bello.

Egli stesso fu buono, felice, amante e amato. La sua anima profondamente illuminata si sentiva libera, mossa da vigoroso pensiero che emanava dalla sua stessa fede. La coscienza di una vita intemerata e pura gli dava gioia nel presente e speranza per l' avvenire; il sentimento religioso era in lui non un dogma o una superstizione, ma un culto interiore che era impresso in tutti i suoi pensieri ed in ogni suo atto. La sua vita fu semplice, attiva ed operosa; indi quella letizia di uno spirito che in tutte cose era armonioso e grande. Per esprimere quel senso di pace e di gioia serena, ci soleva, in cambio del suo nome « Allegri », a variarne l' accento, firmare « Lieto » in un angolo dei suoi

quadri. Con tale variante intendeva senza dubbio esprimere quella gioia divina, che non è da confondersi con quella che possa venirne da sodisfazioni volgari.

In quella letizia traspare il sorriso dell'anima di cui è interprete fedele. Se Fra Beato Angelico, secondo la tradizione, era solito consacrarsi alla preghiera prima di accingersi all'esecuzione dei suoi quadri religiosi, il Correggio fece ancor più. Non indossò la tonaca del frate; ma per tutta intera la sua esistenza ei *visse in Dio;* cioè nella luce di un divino concetto religioso che informò tutta la sua modesta vita, e ch'egli illustrò colle sue opere. In virtù di quello ei conobbe i sublimi veri dello spirito, per quello ei seppe comprendere e interpretare con maravigliosa potenza ne' suoi grandi *a-fresco* il trionfo del divino amore nell'anima che ne è invasata. Mercè quel concetto ei penetrò a fondo la dottrina di quell'amore, scevro d'ogni meschina preoccupazione, che collega gli uomini fra loro nel vincolo della comune fratellanza, ingiunge loro il mutuo perfezionamento come fine al progressivo svolgersi delle umane facoltà, e li fa risalire a Dio per comune consenso come alla sorgente di ogni buona e santa ispirazione. Egli comprese e riconobbe, nelle sue meditazioni sui problemi della vita, che nella personalità di Gesù noi abbiamo l'esempio di una delle più grandi e più perfette incarnazioni di quelle verità, esempio che ci porge l'irrecusabile testimonianza della loro esistenza nel seno del genere umano.

Nel silenzio e nella solitudine della sua stanza, quest' uomo singolare giunse a risolvere con profondo intuito i più ardui problemi dello spirito umano. Indi emerse tutta quella scienza della vita che si fa manifesta ne' suoi più eletti lavori, e quell' alta filosofia sui destini della Umanità che emana da tutto l' insieme della sua opera.

Un primo sguardo dato ai quadri e segnatamente agli *a-fresco*, di questo Maestro, ci rivela in lui un amore appassionato per la Luce. E quell' amore si manifesta non solo per la sua qualità di pittore, ma, come lo vedremo fra breve, anche per quelle di poeta e di filosofo. La *luce* fu elemento vitale per lui. Essa pervade dolce, intensa e svariata, tutti i suoi quadri, accarezza e compenetra tutte le sue figure; irradia dagli occhi de'suoi apostoli e de'suoi veggenti. Nè sembra scender dall' alto, ma emanare dal fondo stesso delle sue tele. Non è per lui unicamente un mezzo per rischiarare i suoi personaggi e porli in rilievo; ma è in certo modo quasi sottile essenza che informa le loro carni diafane. Complice dei suoi più segreti intendimenti, sembrava sgorgare sotto il suo pennello per comunicare alla tela le infinite gradazioni e le ineffabili soavità del sentimento. Risplende dalle teste de'suoi angioli, come la fiamma ascosa traluce da una lampada d' alabastro: ravvolge i suoi colossali *a-fresco* a guisa di sfolgorante fotosfera, e sembra quasi animarli di possente vibrazione. Quanto più si guarda, si confronta e

si riflette, tanto più profondamente si comprende che l' *idea della luce* costituisce l' essenza virtuale dell' opera dell' Allegri, e ce ne offre il giusto e fedele commento.

Nel mondo visibile, la luce è l' universale agente della vita materiale. Dagli astri innumeri onde sgorga, crea sui pianeti le forme, i colori, il moto, e dà vita e impulso a tutti gli esseri. Prima manifestazione della vita, per cui l' universo visibile si rivela a sè stesso, la luce attraversa gli spazî infiniti, e congiunge fra loro con intangibile raggio i mondi più remoti.

Il mondo morale, come il mondo materiale, ha la sua luce e la sua rivelazione. La coscienza di questa sublime verità affratella le anime più elette, le unisce fra loro col vincolo della giustizia del comune dovere e dell' amore, e le investe di una sovrana virtù d' irradiamento, i cui riflessi infiniti giungono a rischiarare i più tenebrosi penetrali dell'anima della Umanità. Pel Correggio la *Luce* è il simbolo di quel Vero, di cui ei trovò la più alta conferma nella parola e nella persona di Gesù e nella tradizione Evangelica. Ed ei l'interpretò da sommo artista e con animo alteramente indipendente. Noi ne seguiamo il progresso ne' suoi più eminenti capolavori, dal primo suo sorgere fino al suo completo svolgimento.

Il primo de' suoi quadri, in cui si vede manifestata quella idea, è la celebre *Notte*, che trovasi in Dresda. Al primo aspetto quel quadro produce in

noi la sensazione di una luce intensa, nella profonda oscurità della notte, che sembra quasi macchia abbagliante in mezzo alle tenebre. Quella luce quasi sovranaturale non è prodotta da fiamma terrestre. Emana dal Bambino Gesù coricato nella sua cuna fra le braccia della Madre, nel centro del quadro. Non si vede la figura del Neonato, ma la Madre, umile sorridente, chinata sopra lui sembra covarlo collo sguardo: essa è come inondata da quella irradiazione. Quel vivo splendore che rifulge dal fanciulllo si diffonde per ogni dove; illumina gli angioli che ondeggiano al di sopra del gruppo, e i pastori che sono a sinistra. Tutti ai loro atti sembrano dire: « Quale luce! quale splendore divino! » Così intenso ne è il chiarore, che una donna ne è abbagliata e si copre gli occhi colla mano. Un giovine pastore, estatico, sembra esprimere la sua gratitudine alle potenze celesti. Gli angioli, che, sotto il tetto di quell'umile dimora, si librano nell'aria sopra la Madre e il Bambino, ricevono in pieno la luce, e tutti sorridenti sembran ogioirne in coro. Compresi di maraviglia essi pure contemplano quel fanciullo luminoso, e fanno eco a quella gioia umana con celesti concenti.

Per tal modo così il grande Maestro interpreta, secondo il suo sentire, l'ingenua leggenda di Betleem; nella quale gli Evangeli celebrano in modo sì commovente le origini del Cristianesimo e la nascita del suo Fondatore: così egli ne esprime l'intimo significato, una luce di verità e di vita,

che da un solo Essere si diffonde e penetra per tutto l' Universo.

L' *idea della luce* si manifesta sotto forma anche più spirituale nell' a-fresco di San Giovanni Evangelista. Quello splendore di vita e di verità, che nel precedente quadro si diffonde sopra una moltitudine di volti, si concentra in questo negli occhi dell' Apostolo, raddoppiando d'intensità nello sguardo di lui.

Nel visitare la Chiesa di San Giovanni Evangelista, in Parma, si trova quell' a-fresco dipinto in una *lunetta* semicircolare che sta sopra la sacrestia. L' Apostolo, in sembianza di bellissimo giovine, è seduto in terra, mezzo coricato e appoggiato al muro. Ei sembra invaso da una prima ispirazione: diresti quasi ch' egli oda voci arcane. Un rotolo di papiro gli sta spiegato sulle ginocchia, ed egli è nell' atto di tracciarvi sopra delle parole con uno stile che tiene nella mano destra. Una completa perfetta immobilità, una calma profonda, il rapimento dell' estasi, si manifestano nell'atteggiamento e sul volto del Veggente. Un' armonia eterea pervade tutta la sua persona; diresti che i divini accordi di una musica celeste fanno fremere le bionde e lievi anella della chioma che gli ondeggia sugli omeri. Tutta l'attenzione si concentra sulla maravigliosa testa dell' Apostolo, che è rivolta verso lo spettatore, ma guardando in alto, con que' grandi occhi aperti e fulgidi che sembrano assorbire tutta la luce di una sfolgoreggiante visione.

In quello sguardo ardente è il cielo, è l'infinito: non v' ha più mistero per lui; tutto gli è rivelato. Egli vede dinanzi a sè l' arcangelo di fuoco che tiene il libro dai sette suggelli e che gli volge la parola. Quella parola è amore; suo simbolo, la bellezza; sua visione, la luce immortale. In quella contemplazione l' Apostolo s' inebria nella pace dell' Eterno: egli vede Iddio. Ogni cosa trapassa e muore, in *Lui solo* è vita immortale. Dio è luce, e la luce è Dio. Egli si affisa nell' Angelo, ne ascolta la parola e ne rivela il Verbo vivente.

Le Cupole di San Giovanni e del Duomo.

Dai due esempî precedenti, che ci hanno già fatto penetrare nell'intimo sentimento del Correggio e ci hanno dato per così dire l' intonazione del suo genio, passiamo ora ai due vasti componimenti che sono come la corona della sua opera, e ne' quali il suo pensiero si manifesta in tutta la sua pienezza sotto l'alito possente di una grande ispirazione. Intendiamo parlare delle due celebri Cupole di Parma, che suscitarono già la maraviglia del Tiziano, l'ammirazione dei Caracci e di Raffaele Mengs, ma che, per quanto sembra, non furono mai comprese nel loro insieme, nè interpretate nel loro vero significato.

I grandi *a-fresco* di Raffaello nel Vaticano, che trattano soggetti religiosi, sono anzitutto una

glorificazione della Chiesa militante e trionfante, e vennero eseguiti sotto l'ispirazione e la sorveglianza del Potere papale. Quelli di Michelangiolo nella Cappella Sistina, sebbene di carattere più indipendente, più individuale, sono quasi frammento di Storia universale, in cui v'hanno pagine grandiose, ma ove predomina l'austero e rude spirito delll'Antico Testamento. Nell'opera del Correggio, all'incontro, noi ci troviamo di fronte ad una libera interpretazione della tradizione Cristiana, informata alla religione dello Spirito. Lavorando, com'ei faceva, per ordine di semplici monaci, il Correggio non fu inceppato nel concetto e nella esecuzione de'suoi capolavori da alcuna considerazione dogmatica o convenzionale. Ei potè abbandonarsi tutto per intiero alla spontaneità e all'entusiasmo del suo splendido genio, che lo traeva a dare espressione plastica alle più alte rivelazioni del Cristianesimo.

Quella *luce*, quel *vero* che il pittore aveva espresso nel suo quadro della « Notte » (o per meglio dire della *Natività*) come vago chiarore che dal Bambino si diffonde sull'ingenua Madre, e si riflette sugli angioli e sugli umili pastori; che poscia egli aveva concentrato, quasi divino effluvio, nello sguardo dell'Apostolo « Veggente », qui ci appare in tutto il suo fulgore nella persona stessa del Giusto, consapevole e vittorioso, che il Correggio ha raffigurato nell'immagine del Cristo redentore. Quella luce irradia sugli apostoli che

ne contemplano la trasfigurazione, e da essi viene comunicata ai Padri della Chiesa, ai Savî e ai Santi che si trovano più in basso. Il concetto generale di quel componimento, nella sua sublime semplicità, è il seguente.

Nel vertice della cupola la luminosa figura di Gesù s' innalza sopra un fondo di luce ambrata, di una tinta calda e risplendente. Il pittore lo ha rappresentato con iscorcio maraviglioso, che produce l' effetto di vertiginosa ascensione. I suoi capelli e le sue vestimenta ondeggiano al vento; il braccio destro addita il cielo; il sinistro vôlto in basso e le gambe ripiegate sembrano dargli novello impulso. Se il corpo umano avesse tanta leggerezza per attraversare gli spazî, mediante una nuotazione aerea, avrebbe simile movimento. Quel Cristo fende l' aria coll' impeto dell' uccello e in pari tempo con la maestà dell' uomo. Veduto dal basso ei sembra trapassare la vôlta aprendo in essa un adito al sole. La coscienza della sua missione compita imprime sulla sua fronte una severità divina; un ineffabile sorriso gli sfiora le labbra semiaperte, un amore sublime trasfigura le sue sembianze; i suoi occhi sfavillano di fuoco celeste. Tutta la sua persona sembra investita della divina luce che lo ravvolge, trasfondendola col soffio del suo spirito ai buoni e ai giusti, in perenne e feconda sorgente d' amore.

Fra mezzo alle nuvole che circondano il Cristo si scorge una moltitudine di angioli che sembrano

quasi intessuti nella luce. Quelle teste aeree di cherubini, colla loro chioma luminosa e i begli occhi scuri, compresse e quasi condensate insieme per contemplare il Cristo, sorridono per tutte guise con gioia infantile. Fra quelle masse leggiere e fluttuanti, fra quelle figure così lumeggiate e rilucenti di intenso splendore, il divino Maestro risalta con potenza indicibile e accelera la sua corsa ascendente nelle profondità de' cieli: fonte di luce consapevole, in mezzo a tutta quella sfolgoreggiante letizia.

La figura del Cristo completamente isolata, costituisce il centro di quel vastissimo componimento.

Al basso della cupola, immediatamente al di sotto di lui, si vede l' Apostolo Giovanni prosternato e quasi fulminato dalla luce che lo inonda. È quella la Visione apocalittica che si rivela ai suoi sguardi coll'apparizione del *Cristo Trasfigurato* nel suo *Nuovo Regno.* Giovanni non è quì rappresentato come il giovine ispirato che poc'anzi abbiamo descritto: è il veglio di Patmos che contempla l' adempimento della sua grande Visione. Egli è quasi coricato sopra il poderoso volume che poggia sulle ali di negra aquila. Le sue mani sono aperte in atto di stupore; la testa mezzo rovesciata è vòlta in alto e s'affisa immota nel Cristo. L'aquila stessa rivolge il capo e figge l' occhio nel nuovo sole. Quel San Giovanni così atterrato dal fulgore della divina Visione, forma con quella il centro dell' intero quadro, e ne rivela tutto il pensiero.

Al di sopra di lui gli altri tre Evangelisti stanno sopra nuvole ammassate dal soffio del vento, e gli additano il Cristo.

Altri otto Apostoli sono aggruppati a due a due sopra le nuvole lungo tutta la cerchia della vôlta. I loro maestosi atteggiamenti pieni di naturalezza, di varietà e di vigore, esprimono le diverse impressioni che in ognuno di essi vengono prodotte da quella visione.

Tutte quelle figure nobili ed energiche, espressive e plastiche, ci appaiono quasi assemblea di combattenti che, mercè l'ardore della contemplazione e la potenza dell'estasi, siano stati sollevati per un istante nell'etere purissimo, in una sfera superiore alle lotte terrene. In essi, come nel loro sublime Maestro, l'artista fa risaltare la perfetta bellezza delle forme, animate dalla più alta ispirazione. Non altrimenti che per Gesù, non vi è aureola che li cinga; ma l'anima loro sfavilla negli sguardi, traspare, per così dire, dalla fluidità e dall'arditezza di tutta la persona. Sia che manifestino l'estasi, la gioia o lo stupore, una medesima fede li trasporta e li sorregge. Quella fede è riflesso della luce che piove su loro dal Maestro; questi solo ha in sè la perfetta, la divina serenità.

Quello che contribuisce singolarmente ad avvivare que' gruppi di Apostoli, è la presenza degli angioli che scherzan loro d'intorno, presso le ginocchia, ai loro piedi, penetrano attraverso le

nubi o si abbracciano volando per l'aria. Gli Apostoli, assorti nella visione e unicamente preoccupati del loro grande pensiero, non sembrano accorgersi di que' bellissimi esseri esultanti di gioia spontanea e pura. Questi ultimi sembrano volerli emulare e sostenere, manifestando la loro ingenua simpatia a que' strenui lottatori, a que' veggenti sublimi. Uno di essi, piccolissimo fanciullo, si appiglia alla spalla di Giacomo il maggiore, in atto di maraviglia, quasi a chiedergli conto delle cose sorprendenti che si riflettono ne' suoi occhi e sul volto.

A completare il suo concetto, il Correggio ha figurato, ne' quattro *pennacchi* che adornano la Cupola, un altro genere d'ispirazione religiosa. Sono dipinti in quelli i Padri della Chiesa, in atto di redigere la dottrina cristiana sotto il dettato degli Evangelisti. Luca sembra ricevere il soffio dello Spirito Santo e quindi dettare a Sant'Ambrogio. San Girolamo scrive sotto la dettatura di Matteo con profonda tensione d'animo. L'apostolo Giovanni colle soavi sembianze di un adolescente, dalla leggiadra e mistica testa, spiega il Mistero della Trinità a Sant'Agostino, che ha figura di vegliardo e tiene il pastorale di vescovo. Questo Padre della Chiesa sembra seguire a stento sulle sue dita l'interpretazione trascendente che l'Apostolo gli spiega con spontanea facilità. San Marco mormora all'orecchio di San Gregorio (Papa), al quale, secondo la tradizione, lo Spirito Santo, sotto forma di Colomba, parla direttamente dal

lato opposto. Se nei gruppi superiori predomina la più fulgida estasi e la contemplazione, in questi prevale la serietà dell' insegnamento e l'affaticarsi della scuola. L' artista ha voluto in questi ultimi gruppi raffigurare quasi un ordine inferiore di forza e di capacità intellettuale raffrontato alla più alta manifestazione dell' eterno Vero.

L' altra Cupola, quella della Cattedrale di Parma, misura una circonferenza assai vasta (circa trentasei piedi di diametro). È di forma ottagonale, e le sue dimensioni vanno diminuendo man mano che s' inalza. Questa forma, più d'ogni altra, ne dà l' illusione delle regioni eteree, e il Correggio ne ha completato il fondo riproducendovi la luce di pieno giorno.

Otto finestre, disposte sotto il fregio che contorna il piede della cupola, distribuiscono egualmente la luce.

Alla vetta e nel centro del quadro si slancia con moto audace simile ad augello rapidissimo la figura dell'arcangelo Gabriele, il cui scorcio pure produce l'effetto di un volo turbinoso. Egli precede la Vergine e ne annuncia la venuta in cielo. Numerose legioni di angioli, arcangioli, serafini e cherubini formano trionfante corteo tutt' intorno alla vôlta, immenso coro animato da moto rapido e spontaneo. Si scorgono da tutte parti vezzose teste bionde, occhi fiammeggianti e ridenti. Fra quelle legioni si distinguono figure di Santi e di Sante dagli sguardi soavi, dai volti pieni d'incanto,

i cui gruppi vivaci fanno pressa sul fondo aereo della vôlta e circondano la Vergine Maria. Questa ultima, raggiante di bellezza e di grazia ineffabile sembra espandersi in mezzo a loro come rosa di amore che apre l'odoroso seno ai raggi del giorno.

In veste color di rosa e coperta da lungo manto azzurro, le braccia aperte e distese, ella assurge rapita nell'atto d'una ineffabile estasi di gioia. La testa è alquanto rovesciata; sulle labbra semiaperte erra il sorriso, ed una celeste letizia le sfavilla negli occhi. Gli angioli ne sostengono il volo e sembrano sollevarla quasi sulle loro braccia. Con rapido e lieve impulso essa viene trasportata nell'etere da quel turbine di esultanza. Tutti quegli esseri sembrano sollevarsi insieme mossi da un medesimo possente soffio, come le nuvole di estate, le cui masse ognor cangianti vengono sospinte dal vento nelle più alte regioni dell'aria.

La gioia di cui è invasa la Vergine si diffonde intorno ad essa in atmosfera di letizia, e compenetra quella celeste falange quasi sottile soavissimo profumo. Gli angeli e gli arcangeli ne sono più ch'altri inebriati. Si slanciano, si precipitano, si raccolgono da tutte parti in gruppi ridenti, animati, graziosi; e sembrano comunicarsi la felice novella per rallegrarsene tutti a gara. Alcuni giungono colla massima velocità, come api che fanno sciame. Par quasi d'udire un concento di voci, un fruscio d'ali e di leggerissimi veli, un melodioso accordo d'istrumenti, che sembra risonar da lon-

tano e scender fino a noi in eco soave. Angioli d' ambo i sessi si incontrano, si accalcano gli uni sugli altri in festosa confusione. Alcuni si attirano fra loro abbracciandosi amorevolmente; altri si ricambiano un rapido bacio; altri riprendono con novello slancio il loro volo: è una vertigine aerea, un fremito universale di sovrumana gioia.

Ma quello che più ne colpisce di stupore e di ammirazione fra mezzo a tanta grazia e a sì ineffabile incanto, è la sovrana bellezza di Maria, la Vergine beata, la prediletta della terra, che quivi diviene gloriosa Regina de'cieli. L'amore soavissimo spira in raggi potenti da tutta la sua persona: esso risplende ne'suoi occhi col riso dell'estasi divina, le incolora il volto, e avviva di celeste fiamma lo splendore appassionato del suo sguardo. Non mai da altri furono dipinti, nè pure immaginati in sogno, occhi che a quelli somiglino: contornati di lunghe e nere palpebre, rilevati dall'arco scuro delle sopracciglia, quegli occhi pregni di luce e di sorriso, di profonda infinita letizia, rivelano il sublime arcano del sentimento, e tutta la magica potenza dell'amore.

Nel basso (al livello delle finestre disposte intorno alla cupola) si trovano, diversamente ripartiti da una balaustrata circolare, bellissimi gruppi di adolescenti e di fanciulle, che ministrano presso gli altari consacrati alla Vergine.

Si vedono i loro bei corpi agili e svelti, agitati dal fremito della comune gioia, abbandonarsi alle

più leggiadre movenze; allestendo i candelabri e ardendo incenso e profumi ne' turiboli. Alcuni sono seduti, altri in piedi, altri voltano la schiena e non se ne vedono le sembianze se non di profilo. Si appoggiano gli uni agli altri o intrecciano a vicenda le braccia sulle spalle, assorti in contemplazione e rapiti in un' estasi divina.

Framezzo a quegli altari e tutt'intorno alla cupola, si vedono riuniti uomini d'età matura, dalla fisonomia più austera: sono questi gli Apostoli, che contemplano la Vergine in atto di ammirazione e di appassionato dolore.

Tali sono i capolavori del Maestro, nei quali egli ha concentrato i più bei raggi del suo genio. Riassumiamo in poche parole il pensiero filosofico che in essi è svolto. Quel pensiero, come già dicemmo, è intimamente connesso con l' *idea della luce*, concepita quale simbolo del Vero morale: quella *luce* ivi appare sotto tre gradi di forza diversa.

Il primo quadro da noi descritto, *la Notte*, fu concepito secondo lo spirito del Cristianesimo primitivo, e, osiamo dirlo, con tutta l'ingenuità della leggenda popolare. La luce destinata a illuminare il mondo emana, in questo quadro, dal Fanciullo predestinato. È fonte di gioia per la Madre e per gli umili pastori; rischiara gli angioli stessi che sono resi visibili solo pel riflesso di quella. È la prima fase della vita religiosa, quella cioè del sentimento ingenuo e spontaneo. Que' pastori, quella Madre, quegli angioli, non sanno che sia quella

luce, ma ne gioiscono e l'adorano. Il *neonato* li irradia, inconscio egli pure della sua natura divina. É quella la *luce insciente.*

Nel giovane San Giovanni Evangelista il Correggio ha quindi raffigurato il Profeta, il Veggente che al disopra del reale, contempla l'ideale. Ei vede il mondo, non sotto la sua parvenza transitoria ed imperfetta, ma nell' eterno *divenire*, meta delle grandi anime, e nel suo tipo perfetto, che è il divino. Quel vero risplende in questo quadro pel raggio degli occhi, per la potenza dello sguardo assorto in visione ed ispirato. È questa la *luce consciente.*

Finalmente nel Cristo della Cupola il pittore ha ritratto il *Giusto Vittorioso* e trasfigurato, l' *Uomo Divino* che dal suo nuovo luminoso regno inalza alla propria perfezione i suoi compagni di lotta e di patimenti, e affranca l'umanità dal giogo del male e della morte.

In lui l' Ideale si è fatto reale, il vero si personifica e si rivela in tutto il fulgore della vita, qual forza onnipotente e creatrice di anime novelle È questa la *luce consciente e attiva.*

Illuminato dal raggio di sì fatta luce, il Correggio ha dipinto il suo « Paradiso », il più vastamente umano e più svincolato dal *dogma*, che sia mai stato concepito; mentre lo pervade da tutte parti l'alito etereo del più affinato sentimento. Quel paradiso è pieno di moto e di azione: tutto in esso è gioia, bellezza, soavità, amore e riso.

L'altissima luce che rese sì feconda la sua grande anima fece germogliare più rigoglioso in lui il fiore della umanità.

I suoi predecessori, nel raffigurare la leggenda cristiana, ne aveano posto in rilievo solo il lato più triste e doloroso, soffermandosi dinanzi allo spettacolo delle sofferenze fisiche; nè sembravano pure intravedere ciò che costituisce la vera e sublime bellezza di quella tradizione, e l'alta nobiltà del suo ideale: il trionfo cioè dell'amore divino sulle soddisfazioni meramente umane e transitorie; di quel santo amore che è fonte di gioia e conforto in questa vita e che ne dà la speranza di un'altra migliore. Tale è il concetto dominante che il Correggio ha saputo trarre dalla dottrina di Gesù.

Mentre gli altri maestri ci rappresentano anzitutto la pazienza e l'umile rassegnazione delle vittime consacrate al sacrifizio per la loro fede, il Correggio all'incontro, nelle sue principali opere, ne fa risaltare la suprema felicità della vittoria. Nell'opera e nella vita di Gesù, egli ritrae tutta la virtù d'amore che ne emana. Come il sole penetra e scalda la terra, così quell'amore riscalda e vivifica tutti gli esseri che sorgono e si espandono sotto il suo raggio, facendoli risplendere di eccelso chiarore.

E come gli astri si riflettono nei mondi planetari, così la luce di Dio, che è la Verità stessa, diffusa dal Cristo e dai suoi Apostoli, si posa sulla fronte dei giusti e dei buoni, e si comunica alle

nazioni penetrandone i più riposti strati, attraverso le sanguinose lotte della Storia.

Gesù, mercè il suo esempio, ci ha mostrato quanto possa sulla più eletta parte della natura umana la virtù della volontà ferma e *consciente*, diretta alla conquista del bene. Egli ha mostrato fino a qual grado possa elevarsi, nel cuore dell'uomo devoto e grande davvero, l'amore puro e disinteressato pe' nostri simili. Con tale esempio il Cristo volle rivelare agli uomini la formola d'un supremo ideale, lasciando loro libera la scelta di comprenderlo col proprio istinto e di conseguirlo mercè i più nobili impulsi del cuore e della coscienza.

Senonchè quell'ideale non poteva raggiungere la più alta formola enunciata da Gesù, se non dopo aver traversato innumerevoli fasi nel corso storico delle umane vicende.

Il quietismo nichilista di Buddha, la morale puramente razionale di Socrate, per quanto possente nella sua grande affermazione d'avanti alla morte, e la filosofia idealista di Platone, non riescono se non a mere teorie. Non si può non ammirarne l'alto portato intellettuale; ma la scienza pratica, che nobilita la vita e guida l'uomo al progressivo miglioramento del suo intimo essere, non ebbe piena e feconda espressione se non in Gesù. Uomo egli stesso, volle provare all'uomo ciò che possa la virtù di un alto intelletto guidato e animato dall'infinita potenza dell'amore.

Ogni anima ha il diritto di inalzarsi alla luce del Vero, e di seguire la via che conduce alla perfezione: « Siate dunque perfetti dice Gesù come, è perfetto il vostro Padre celeste ».

Ogni grande spirito ha la sua parte di luce immortale. Per sì fatto concetto dell'ideale umano definito dietro le norme de' progressivi veri, solo il Cristo, come il più luminoso interpetre dei *principî attivi* di quell'ideale, fra quanti fossero mai stati fra gli uomini (che egli amò di sovrumano amore,) potè realizzare in sè il *regno di Dio* sulla terra, in tutta la forza e la sovranità della sua eccellenza. Il Correggio ha quindi considerato Gesù come il centro morale del mondo terreno, centro di vita e di feconda operosità: il suo Cristo, le sue Madonne, i suoi angioli, i suoi spiriti eletti sono informati con intenso splendore a quella vita divina che traspare in essi con riso immortale, e che irradia su noi mercè la profonda simpatia dei loro sguardi.

Per l'indipendenza e la spontaneità del suo genio, il Correggio staccandosi da tutte le idee giudaiche e romane, riannodò la tradizione cristiana alla tradizione ariana, nel carattere comune ad entrambe: cioè nel culto della Luce, simbolo della vita e dell'eterno vero, e sorgente feconda e perenne del bene.

Egli è profondamente ariano sì nel tipo da lui dato alla Vergine, che è quello della donna trasfigurata dalla onnipotenza sublime dell' amore, come nella sua interpretazione del Cristo, quale il giusto trionfante.

Oltre il culto della luce, vi è un altro carattere distintivo delle razze ariane, che non s'incontra nelle semitiche; quello, cioè, del rispetto per la donna nelle sue più alte qualità. Quel rispetto si è tradotto, nelle loro religioni, nel culto per la Vergine Madre. Questi due attributi riassumono quanto v'ha di più elevato e santo nella donna: la purità e l'amore. Noi vediamo l'idea della « Vergine » affacciarsi, fra gli Arii primitivi in Maïa, l'Aurora incantatrice, figlia prediletta del Giorno, della quale gl'inni vedici dicono ch'essa imparte agli uomini « *un lucido sguardo nell'intimo dell' essere loro.* » Quella vergine lucente è come il primo luminare della nostra razza, in compagnia d'Agni, il fuoco sacro. Essa riappare come *Vergine madre* nella leggenda di Krischna e in quella di Buddha, la madre del quale ebbe pure concezione miracolosa. La ritroviamo quindi in Atene, sotto la forma di Pallade, al fianco di Apollo, dio della luce e dell' armonia. Quivi essa diviene la vergine indomita, guerriera, attiva, creatrice delle arti e della civiltà, vera fiamma di sapienza e d'intelligenza divina.

Finalmente la tradizione Cristiana, e segnatamente la poesia del medio evo, aggiungono un nuovo carattere al tipo della Vergine, facendo di Maria la consolatrice degli afflitti. Si potrebbe invero affermare che la leggenda cristiana ha completato l' ideale femminile, facendo risaltare nella donna la potenza del soffrire e facendo tra-

lucere dal suo profondo dolore la speranza e la carità, come le due più sublimi virtù. Senonchè conviene riconoscere d'altra parte che, nel dare alla donna questo carattere eminentemente *passivo*, il Cristianesimo ha contribuito a comprimere per lunghi secoli le più operose energie della medesima, circoscrivendo un limite alla sua missione nella vita.

La pittura ieratica non ha fatto altro che seguire la tradizione nel tipo passivo e rassegnato che essa dava alla Vergine. I grandi pittori del Risorgimento, sebbene in gran parte imbevuti ancora di elementi pagani, non s'attentarono di modificare quel tipo. Nelle Madonne di Raffaello, di Michelangelo e di Leonardo, noi ritroviamo ognora la donna casta e bella, ma pur sempre passivamente rassegnata. In ciò esse rassomigliano tutte a quelle del Perugino o dell'Angelico, senza possedere lo stesso grado di squisita soavità di sentimento. Il Correggio solo fa eccezione. La Vergine dell' Assunzione è ben altrimenti *divina*, che non tutte quelle che l'hanno preceduta, per quanto nobilmente belle sieno state. Sotto le sembianze di Maria egli ha personificato l'alto tipo della donna purificata da un sublime sentimento, la Vergine trasfigurata per immortale felicità, in pieno possesso delle sue facoltà e conscia di tutta la sua potenza.

Noi vi troviamo non solo la bontà e la bellezza, la soavità e la modestia; ma altresì quel

raggio dell' anima che sente e vuole il Bene, che ne gioisce per libero, spontaneo impulso, e che lo elegge a suo fine supremo. Forza attiva, coscienza profonda, anima raggiante d' amore ecco ciò che distingue dall' altre la Vergine del Correggio, come pure il suo Cristo, collocandola ben al disopra di tutte le altre. La Madonna Sistina, di Raffaello, co' suoi grandi bellissimi occhi meravigliati e indifferenti non è che un freddo idolo di fronte ai divini effluvî, che emanano da quella che ha in sè la coscienza della sua grande missione, e che *diffonde* in altrui la suprema gioia che *sente* in sè. Solo un' anima di eccelsa natura ha virtù di trasfigurare tutto ciò che la circonda e di creare intorno a sè quasi un mondo novello.

Così, dinanzi a quell' apoteosi della Donna, (innalzata all' empireo in tutto lo splendore delle sue più elette facoltà), noi contempliamo l'Umanità trasfigurata quasi per divina ebbrezza, e nella pienezza del suo entusiasmo sospinta verso il supremo ideale mercè quella potenza d' amore che il grande poeta moderno, Goethe, ha chiamato l'*Eterno femminino*, il quale, com' egli dice « *ci attira ognora in alto* ».

A nostro avviso, il Correggio merita il nome di *Pittore sovrano*, poichè egli unisce alla magìa del pennello tuttala potenza di un altissimo pensiero.

Come tutti i grandi artisti egli varca i confini della sua arte per inalzarsi al concetto filosofico sull' ali stesse del sentimento.

In quel medesimo secolo in cui si rivelava con Galileo la legge di rotazione che governa i mondi e fa eternamente gravitare gli astri gli uni intorno agli altri, questo profondo artista riconobbe la suprema legge d'amore che regola i più nobili elementi della Umanità, e raccoglie in luminoso fascio tutte le anime che aspirano in alto e che pur sembrano disperse fra il tumulto mondano e fra mezzo al laberinto della Storia. In quel secolo stesso in cui Colombo osò varcare l'Oceano per iscoprire un nuovo continente, del quale colla potenza del calcolo egli aveva quasi divinato l'esistenza, il Correggio seppe inalzarsi al di sopra del tempo e dello spazio, per iscoprire il *vero paradiso umano*, la terra promessa del gaudio immortale. Ed ei lo popolò di esseri da lui vagheggiati, ch'ei rivestì di tutta quella grazia e splendida bellezza che sono come il riflesso della vita dell'anima, sorriso dell'Eterno Pensiero.

Mercè la forza maestosa, la spotaneità, l'armonia delle movenze, il Correggio ha saputo sollevare la sua pittura sino a toccare i confini della musica. Nella sua ultima Cupola egli ha sognato un nuovo ditirambo. Nel contemplarla ci par d'udire intuonar l'inno della fratellanza e dell'amore etereo. E invero, al sentir nostro, il Correggio non ebbe degno fratello nell'Arte, se non il Beethoven: ei fu il precursore di questi. La religione intraveduta dal primo nella Cupola dell'Assunzione trovò la sua espressione armonica nel secondo. La gran voce

di quel coro d' ispirati che sorge sotto quella vôlta, è l' *Inno alla Gioia* della nona sinfonia. Il gran pittore e il gran compositore hanno essi soli saputo esprimere, l' uno mercè le onde della luce, l' altro mercè quelle de'suoni, l'universale armonia degli esseri associati insieme nell' esultanza dello infinito amore.

VITA DEL CORREGGIO

Capitolo Primo.

Educazione del Correggio. - Sue prime prove. - Originalità e spontaneità del suo genio.

« La pianta uomo nasce più vigorosa in Italia che non altrove », ha detto l'Alfieri. Ciò si verifica più specialmente nei suoi grandi uomini. In nessun'altra nazione appaiono più isolati, più indipendenti, di più alta statura morale, per così dire, e più superiori al loro secolo per vigore di temperamento, potenza d'animo ed energia di volontà. Tutta la storia d'Italia ne dà prova, e per convincersene maggiormente basterebbe misurare la distanza che separa i profondi pensatori, come Giordano Bruno e Giovan Batista Vico, dai loro contemporanei, e quella che si ritrova fra i grandi artisti del Rinascimento e gli ambienti in cui vissero. Per quanto riguarda questi ultimi, essi furono generalmente considerati come naturali conseguenze d'un epoca privilegiata.

Senonchè dietro esame più accurato è forza convincersi ch' essi furono anzitutto debitori della loro eccellenza alle forti tradizioni di scuole severe e al loro proprio genio. Abbiamo veduto che ciascuno di essi, mercè la vigoria dell' intelletto, dello studio e dell' ispirazione, seppe crearsi un mondo a parte, affatto distinto e quasi sempre in assoluto contrasto con la società circostante. Ciò è vero del Correggio forse più che d'ogni altro. La sua esistenza rimase racchiusa in angusta cerchia non varcata nè meno sfiorata dalle pompe, dagli insani tripudi e dalle turpitudini che contaminarono l'epoca del Risorgimento italico.

L'aspetto più profondamente vero, poetico e luminoso del genio di Antonio Allegri, detto il Correggio, è stato generalmente ignorato o poco compreso da quelli stessi che hanno più levato a cielo la grazia del suo pennello e il suo portentoso ingegno (1). Autori passati e presenti sono

(1) Non esistono che pochi ricordi, senza precisi ragguagli, intorno alla sua vita. Nel XVI secolo, Girolamo da Carpi, vi gettò un po' di luce. Il Padre Resta, il Ratti, il Tiraboschi, l'Antonioli, il Fèa e l'Abate Lanzi vi aggiunsero alcune notizie più particolari. Il solo libro serio che sia stato scritto sul Correggio è il lavoro coscenzioso, sebbene troppo diffuso e pressochè illeggibile, dell' Abate Pungileoni, *Memorie Storiche di Antonio Allegri*. (Parma, 1818). Il Padre Pungileoni consacrò gran parte della sua vita e tutta la sua sostanza, a fare indagini intorno al grande Maestro. Egli ha raccolto tutto quanto gli fu dato di rinvenire negli Archivi di Correggio, di Modena, di Parma etc. in tre grossi volumi. Vi si rinvengono alcuni fatti sparsi in mezzo a interminabili discussioni; e in ultimo dei documenti assai importanti. Solo confrontando que' fatti e quelle date con l'opera del Maestro e più specialmente dopo lungo e accurato studio di quell'opera e del pensiero che la informa, io tentai di penetrare nella sua vita in-

unanimi, è vero, nel lodarlo e nel compiangerlo. Tutti fanno le alte maraviglie che un genio così splendido abbia potuto vivere in disparte, per modo che i suoi contemporanei lo abbiano appena conosciuto e la sua personalità sia quasi scomparsa dietro l'opera sua.

Si parla della sua miseria, si deplora l'oscurità in cui visse, e si vanno ripetendo sul conto suo gli aneddoti narrati dal Vasari. Ma in quei racconti più o meno apocrifi, in que' giudizi più o meno arbitrarii e infondati, due cose non furono mai nettamente scolpite, cioè da un lato la vera fisionomia morale dell' uomo, che sembra celarsi ai nostri sguardi nel suo misterioso ritiro; dall'altro la profonda filosofia riposta nell' opera sua e che si asconde sotto una apparente spontaneità e una perfetta naturalezza. Solo raccogliendo con assidua cura i pochi dati che ci rimangono intorno a quella vita trascorsa lungi dal rumore del mondo e tutta dedita ad un indefesso lavoro; solo abbracciandone nel suo insieme tutta l'opera nella sua grande unità di pensiero e di sentimento, possiamo riuscire a formarci l'immagine vivente di quell'insigne pittore. Allora soltanto ci troviamo di fronte ad una natura eccezionalmente grande e nobile, ad un cuore sincero e profondo.

---

tima, e seguirne lo svolgimento. Ho consultato inoltre il Padre Affò - *Sulla Camera di San Paolo*, e le *Cronache di Parma, di Piacenza e di Guastalla*, pubblicate dallo Scarabelli, ed altre storie contemporanee e cronache di que' giorni.

Il Correggio possedeva al più alto grado quel natio candore che l'idioma italico esprime così bene colla parola *ingenuità*. Senonchè, esempio mirabile e fors' anche unico, quella rara e potremo dire *divina* ingenuità si trova in lui congiunta ad un alto idealismo e ad una ben difinita coscienza della più sublime missione dell' Arte. Integrità di carattere, vigoria d'animo, ampiezza e solidità di sapere, unite ad una felicità e leggerezza di esecuzione, che han potuto fino ad oggi celare la profondità de' suoi concetti, questi sono i caratteri essenziali che noi ritroviamo nella vita e nell'opera dell'Allegri. E sopratutto è da notarsi quella meravigliosa e imperturbabile serenità di animo, che non ha spiegazione se non nell' assoluta rinuncia d'ogni volgare interesse, e nel concentramento di tutto l'esser suo nel proprio ideale. Quella serenità, di cui egli ebbe il segreto, forma l'aureola del suo genio. Se il poeta inglese Keats ha detto: « *A thing of beauty is a joy for ever* » (*una emanazione del Bello è gioia perenne*), volendo con ciò esprimere che qualunque cosa informata a vera bellezza contiene in sè fonte inesauribile di profondo gaudio, convien dire che il Correggio, più d'ogni altro, visse nella perenne esultanza del bello.

Varie cagioni hanno contribuito a lasciare nel vago la personalità di questo grande artista, avviluppandolo quasi d'impenitrabile nube. Precipua fra quelle fu la negligenza o l'incuranza dei suoi biografi.

Generalmente non si tien conto se non di quello che colpisce lo sguardo. Ora la esistenza degli altri artisti (che furono notati e commentati dal Vasari) scorreva comunemente in mezzo al rumore del mondo, e nelle Corti dei principi. Gli artisti, protetti dai Sovrani, dai Pontefici e dai gran signori, godevano della più alta considerazione. Circondati di rispetto e d'omaggi, essi stessi menavano vita principesca, onorati dall'ammirazione universale. Antonio Allegri, all'incontro, visse nell'ombra, per naturale talento e di sua libera scelta. Mentre gli altri ricercavano il plauso, le pompe e il lustro della pubblica rinomanza, egli rifuggiva dal frastuono della società, per vivere modestamente nel seno della famiglia, assorto nelle sue occupazioni. Schivando per tal modo le corti e le lor vane lusinghe, come che fosse assai ricercato pei suoi quadri e carico di ordinazioni che soverchiavano di gran lunga quanto gli fosse possibile di fare, e consacrandosi indefessamente al lavoro, dal quale ritraeva i più onorevoli profitti, ei potè concentrare nelle sue opere ogni migliore facoltà dell'animo. Dall'altra parte adempiva scrupolosamente ai suoi impegni, prendendosi tutto il tempo necessario per completare e condurre a perfezione i suoi quadri.

Lungi dal ricercare la compagnia de' grandi, l'Allegri se ne tenne sempre lontano. Rifuggiva anche dal consorzio degli spiriti brillanti e degli ingegni mondani che venivano attirati dallo splen-

dore della Corte dei Signori di Correggio, ad onta dell'affetto e delle onoranze con cui senza dubbio egli pure sarebbe ivi stato accolto.

A sì fatto tributo di stima egli seppe corrispondere con sincera e devota riconoscenza; ma con tuttociò prediligeva la solitudine: il suo mondo interiore gli era sacro: era prepotente in lui il bisogno di proseguire il corso dei suoi pensieri senza interruzione. Non vi era, nè poteva esservi, nulla di comune fra lui e quel mondo sfarzoso e sensuale che lo circondava,

L'Allegri era privilegiato di una inestinguibile potenza d'invenzione e di uno spontaneo e schietto senso del Bello; sì ch'egli ebbe poca necessità di studiare i grandi modelli. Non visitò mai nè Roma nè Firenze; Milano pure gli fu ignota. Lo stesso suo viaggio a Bologna non è se non una ipotesi. Non si allontanò mai dalla Lombardia (Mantova, Modena, Reggio). Si valse poco o nulla del lavoro altrui, e informò la sua vita anzi tutto alle proprie ispirazioni. Mercè circostanze sì fatte, Antonio Allegri fu il genio più originale del suo tempo, e il più filosofico di tutti i pittori. Non imitò alcuno; tutto ei creò per virtù propria. Mentre gli altri artisti ci danno la forma esteriore della bellezza nel suo più seducente involucro, egli con angelica semplicità e schiettezza penetra nell'intimo sentimento traendone e rivelandone il Bello mercè il raggio dello sguardo e la magica potenza dell'espressione. Il suo spirito è altrettanto

universale quanto profondamente intuitivo: egli comprende ogni cosa con nobile audacia e originalità, facendo ovunque prevalere l'elemento del Bello: e al tempo stesso trascende ognora la forma per immedesimarsi alla sostanza. S'ei ritrae un soggetto misticamente sublime, ci trasporta nelle più eteree regioni dello spirito; se, all'incontro, ei dipinge il delirio più ardente dei sensi, lo fa con un abbandono e una forza di seduzione, che sorpassanno di gran lunga quanto sia possibile immaginare in sì fatto genere. Ognuno dei suoi quadri è un poema, nel quale la forma assorbe tutta l'intima potenza, come nell' arte greca: e ove la scienza si nasconde sotto le parvenze d'ingenua, ineffabile grazia.

Non v' ha dubbio che la modesta oscurità in cui visse il Correggio favorì grandemente il singolare svolgimento del suo genio, conservandone tutta la nobiltà e il natio candore. Senonchè si può eziandio affermare che la posizione appartata del Borgo di Correggio, come pure quella di Parma, fu non lieve ostacolo ad un più profondo studio dei suoi capo-lavori. Quest'ultima città rimase relativamente estranea al grande movimento intellettuale dell'Italia; ed anche ai dì nostri i viaggiatori non visitano se non di rado le celebri Cupole di San Giovanni e della Cattedrale di Parma. Noi qui ci proponiamo studiarle da vicino, e connetterle, per quanto sia possibile, alla vita del Maestro. Questo studio, ci giova sperarlo, porrà in

evidenza la spontaneità del suo genio e tutta la purezza della sua ispirazione.

Il solo e più eloquente documento che ne rimanga sulla persona dell' Allegri è il suo ritratto dipinto a-fresco da lui medesimo nella Cattedrale di Parma. Si è voluto metterne in dubbio l'autenticità; ma il luogo nel quale si trova, e più ancora il carattere singolare che lo distingue ne rivelano il grande Maestro che illustrò quel luogo istesso. Questo ritratto è situato sopra la porta d' ingresso a destra di chi esce dalla Chiesa. Il busto si distacca di profilo nella penombra: si direbbe d'un uomo appoggiato al muro e assorto in profonda meditazione. Egli è ravvolto in ampia veste bruna a larghe maniche di color chiaro, la cui negligenza indica l'artista tutto dedito al lavoro. Il volto ovale e lievemente inclinato, pensoso e di nobilissime sembianze, rivela uno spirito elevato che vive in intima comunione col bello e col vero. La fronte spaziosa, i lineamenti delicati e armoniosi hanno la soave e maestosa semplicità dei marmi greci; il naso aquilino dalle mobili narici, ha una insolita finezza e nobiltà; le linee della bocca, seminascosta sotto l'ombra della barba, le palpebre abbassate, il guardo rivolto internamente e quasi velato da visione, tutto insomma in quella fisionomia esprime un senso di dolcezza ineffabile e di maravigliosa armonia. Quella testa pensierosa e serena è unicamente preoccupata della sua visione interiore: il mondo esterno non vi ha lasciato impronta

alcuna. L' alta nobiltà del pensiero vi è congiunta ad un candore quasi di fanciullo e alla commovente timidezza di un' anima « in sè romita » e assorta nella contemplazione di una grande idea. Da quell' essere traspare tal cosa che non è di questo mondo: esso esercita su chi lo mira un incanto, una indicibile attrazione, e al tempo stesso ne fa sentire ch' egli vive in altra sfera superiore alla nostra.

Antonio Allegri nacque nel 1494, in Correggio presso Modena, da Pellegrino Allegri e da sua moglie Bernardina Piazzoli Aramani, modesta famiglia, che viveva onestamente agiata.

Suo padre era negoziante di drappi; essendo ambizioso pel figlio, lo aveva destinato alla carriera delle lettere. Questi fece i suoi corsi presso Giovanni Berni (di Piacenza) ed ebbe pure a maestro il Marastone di Modena. Il più distinto fra i suoi istitutori fu il dottor Lombardi, uomo di coltura vastissima, che fu professore di belle lettere e d'eloquenza nelle Università di Bologna e di Ferrara. Niccolò Postumo da Correggio, fratello a quel Manfredi che fu patrono dell'Allegri, l'invitò a stabilirsi come medico in Correggio, ove quella famiglia avea sua Corte. Mercè la sua grande dottrina, il Lombardi potè dare all'Allegri cognizioni solide e ben fondate su tutti gli argomenti, scientifici e letterarî, che venivano compresi nella educazione intellettuale di quel tempo. È a credere che l'Allegri seguisse con avidità i corsi di un uomo sì eminente, e che l'allievo facesse tesoro

degl' insegnamenti del maestro. Ciò nondimeno, come che il suo intelletto si venisse svolgendo sotto gl'influssi di quella vasta coltura, l' adolescente vivace, energico e laborioso, si rifiutò a percorrere la carriera delle lettere. Innamorato della natura sotto tutte le sue forme, ei si sentì potentemente attirato alla pittura, quasi dominato dall' irresistibile fascino di vera passione. Quel profondo sentimento, quel prepotente amore del bello, fecero di lui un pittore grande davvero.

L'ingenita nobiltà dell'animo suo trovò nell'Arte l'espressione più completa del suo pensiero plastico. Ei seppe ritrarre, in mille guise fino allora ignote, l'incantevole natura ch' ei contemplava da vicino. Le belle sembianze d'uomini, di donne e di fanciulli, che s'incontrano nella Lombardia, gli servirono di modelli. Ma solo in sè stesso ei potea trovare il prototipo di quegli angioli, di quelle celesti creature, di quelle ninfe seducenti, delle quali il suo pennello ci offre tante e si belle varietà; poichè l'intimo foco creatore di tutto quel mondo magico era il suo potente pensiero e il cuore riboccante di affetti. Ei ci rischiara la mente e ci commove l'animo, varcando d' un tratto i limiti di ogni convenzionalità per raggiunger quindi con ispontaneo slancio il bello.

Nè ebbe maestri all'infuori delle proprie ispirazioni, e per questo possiamo affermare ch' egli fu il più originale fra i Pittori.

La piccola città di Correggio - sede della famiglia di quel nome - era allora una piccola borgata assai fiorente, ma non un centro per l'Arte. Non pertanto l'atrio del Palazzo dei Conti di Correggio attirava l'attenzione dei visitatori per alcune antichità ivi conservate. Si ammiravano sulle pareti del vestibolo principale varî gruppi di fanciulli contornati da festoni di fiori (lavoro d'ignoto artista). All'infuori però di quelle pitture a fresco, che adornavano il Palazzo signorile, non v'erano in quel Borgo altre opere d'arte.

D'altro canto, i negozî d'oreficeria prosperavano in quella località, come per tutta Italia. L'eccessiva smania del lusso, la passione per gli ornamenti preziosi, che distinguevano la società di quel tempo, erano ovunque grande incentivo all' arte dei cesellatori d' oro e d'argento. I gentiluomini e le gentildonne ricercavano monili e gemme; collane d'oro riccamente scolpite, ghirlande di fiori imitati con gioielli pendevano dal collo dei cavalieri o scintillavano sulla fronte delle dame. Nei fondaci degli orefici si imparava il disegno: da quelli (come narra il Vasari) uscirono la maggior parte degli artisti fiorentini del Risorgimento. E come testimonianza di quanto prevalesse nella città di Correggio la moda di sì fatto lusso, è a ricordare che un maestro fiammingo certo negoziante di Arras, venne quivi a fissarvi sua dimora incoraggiato dal favore di que'principi.

Senonchè ben altre furono le impressioni e

gl'influssi che contribuirono a svolgere ed espandere il genio dell' Allegri, il cui gusto e naturali inclinazioni erano oltremodo semplici. Ei ricevette invero le prime lezioni elementari nell'arte del dipingere da un certo Francesco Bianchi, e da Lorenzo Allegri (suo zio paterno), artisti d'altronde assai mediocri; ma è indubitato ch' egli sorse a grande eminenza solo mercè la propria ispirazione e la sua instancabile perseveranza nel lavoro.

Senza fermarci a discutere il quesito. quali fossero le sue prime produzioni, possiamo accertare per induzione, dopo serie e accurate indagini sulla sua vita, che egli incominciò dal fare studî dalla natura, e in breve acquistò perfetta maestria in tale esercizio. Gran copia di quegli studî furono dispersi o smarriti; altri probabilmente saranno stati venduti a vil prezzo da' suoi compaesani che non ne conoscevano il valore. Uno di quegli schizzi, più noto degli altri, fu ritrovato nelle vicinanze di Roma, dove serviva d'insegna a una piccola osteria di campagna, poco lungi dalle porte della Città. Rappresenta un mulattiere con due muli nell'aperta campagna, sulla strada maestra. La più perfetta naturalezza si rivela in quel piccolo quadro. Il più robusto dei due muli, (l'altro appare solo in lontananza), si trascina a stento col suo carico sulla schiena affaticata. Il mulattiere, con zotica incuranza, tira la fune che gli serve di briglia, e ch'ei tiene avvinghiata intorno al braccio, mentre pone la mano sulla spalla d'un contadino

che passa per la via, e al quale sembra chiedere indicazioni sul cammino da prendere. Nel fondo sorgono graziose colline; una soave freschezza si diffonde sull'insieme di quel quadro e ne costituisce la principale attrattiva (1).

Un altro quadro, che potrebbe essere un lavoro dei suoi primi anni, si trova a Parma, presso il Sig. Biagio Martini. Rappresenta la Vergine col bambino Gesù fra le braccia, seduta presso il tronco di un albero; a' suoi piedi è il piccolo San Giovanni che si sforza di salire sulle sue ginocchia. Quivi pure una naturalezza ingenua e spontanea dà singolare pregio al quadro. Quello che più è da ammirare, e che conviene notare fin d'ora, si è che quel genio straordinario non lasciò traccia di cosa alcuna che fosse fiacca o mediocre. Non avendo appartenuto a veruna scuola, all'infuori della propria e di quella della natura, ei non ebbe che una sola maniera di esprimere il suo pensiero; cioè quella di ritrarre il vero in tutta la sua pienezza. Senonchè i suoi ultimi lavori, paragonati ai primi, ne dimostrano l'immenso cammino da lui percorso.

Se gli abbozzi dell'Allegri non fossero andati

(1) Vedi Pungileoni, *Vita del Correggio,* pag. 27. Questo quadro è stato per molto tempo nel Museo di Parigi: oggi si trova a Londra nella Galleria di Lord Stafford. Il Ratti afferma, sulla fede di suo padre, Gian Agostino Ratti, che questi aveva veduto in Roma una *variante* di quel quadro nella Galleria del Duca di Bracciano. Vi è dipinto un oste occupato a fare entrare nel suo albergo parecchi mulattieri che si erano fermati alla sua porta. Il Ratti loda la vivacità e la freschezza di quella pittura.

dispersi per l'ignoranza o la negligenza de' suoi contemporanei, avremmo senza dubbio sotto gli occhi la prova evidente de' suoi progressi e de' suoi lunghi e perseveranti studî. Potremmo allora seguire i primi gradi del suo sviluppo artistico, a traverso una serie di quadretti, schizzi e profili, nel modo stesso con cui oggi possiamo ammirarne le ultime supreme manifestazioni nelle opere della sua età matura.

Altri genî, non meno precoci di lui, seguivano le tracce de' loro maestri, imitandone la maniera e conformandosi alla tradizione. Sorgevano di poi, per virtù del proprio sentimento, alla completa espansione delle loro individuali facoltà. Così Raffaello, il quale, a forza di studio, giunse ad affrancarsi dalle pastoie della convenzionalità, creando i suoi tipi in tutta la loro più spontanea e vivente bellezza.

L'Allegri, all'incontro, seguì fin da principio non altro che il proprio istinto e raggiunse il sommo dell'arte solo mercè lo studio diretto della natura. Per sì fatta indipendenza, per lo slancio del proprio spirito e la immediata potenza del suo sentimento, il Correggio, come tutti i grandi poeti, giunse a creare i propri tipi. Nudrito da una eccezionale educazione, profondamente versato negli studi classici, non ebbe d'uopo di ricorrere, come Raffaello, alle elucubrazioni di un Bembo. La sua fervida immaginazione, la sua vasta potenza di memoria aveano conservato vivo il ricordo delle

più leggiadre favole e dei pittoreschi miti della Grecia. Mercè le sue doti ingenite e la sua squisita sensibilità, bastava a lui il guardarsi attorno per ritrovare i più vezzosi tipi di belle e fresche giovinette ch' ei trasformava, colla magia del suo pennello, in ninfe o in divinità. Quei vezzi, quella leggiadria, tutte quelle grazie afferrate a volo da uno spirito eletto e una potente immaginazione, formarono gli svariati tipi che popolarono più tardi il suo Olimpo. Mercè le aspirazioni del suo cuore egli ideò in seguito un Paradiso di cui non si ritrova l'eguale nell' Arte.

Sensualista delicatissimo per la forma, spiritualista pel sentimento, egli osò immaginare e dipingere la *perfetta beatitudine* nelle figure e nell' espressione de' suoi eletti. Filosofo sublime e libero interprete del cristianesimo, egli comprese che una religione d' amore suppone la completa espansione dell'anima sotto i raggi dell' Eterno Vero, come alla piena luce del Bello. Per tal modo egli inalzò le sue creazioni alla più alta nobiltà del suo sentire.

Abbiamo fin quì indicato a tratti generali la direzione presa dal suo spirito. Inutile quindi enumerare i suoi primi lavori. Senonchè occorre ricordare il suo primo viaggio a Mantova, poichè da quello, non v'ha dubbio, il suo genio ebbe novello impulso.

Adolescente ancora, nel 1511, il giovinetto Allegri seguì Manfredi, conte di Correggio, in un

viaggio a Mantova, intrapreso per isfuggire alla peste che aveva invaso la sua borgata.

Il soggiorno di alcuni mesi, che ivi ei fece presso quel suo protettore, gli porse occasione di visitare a fondo quella importante città. I Gonzaga, signori di Mantova, e patrocinatori appassionati delle arti belle, l'avevano arricchita di bei monumenti e di vasti musei. Isabella d'Este, donna di gusto elevato, aveva aggiunto a quei tesori di statue e d'antichità d'ogni genere una bella collezione di eccellenti quadri, di cammei e medaglie antiche. Già, sotto gli auspici del marchese Luigi de' Gonzaga, il gusto delle Arti e il prestigio dell'antico erano penetrati nelle mura di Mantova. Il Guarino e il Filelfo, distinti scienziati di quel tempo, vi aveano preso stanza, attirati da quel cortese Mecenate, il quale, primo fra tutti, introdusse nella sua città l'arte della tipografia, già nota altrove. Il celebre Giovan Battista Alberti vi edificò la Chiesa di Sant' Andrea, e non dimenticò di prodigare lode al suo generoso protettore. Infine, dietro invito di quel medesimo principe il Mantegna prese dimora in Mantova, ove impiantò una scuola circondato d'elogi e di ammirazione (1).

---

(1) Negli Archivi segreti della famiglia dei Gonzaga, fra altri documenti curiosi, si trovano i titoli di una *pensione mensile* di L. 75 accordata nell'anno 1468 all'artista Andrea Mantegna, il quale si era già in quel tempo stabilito in Mantova.

Andrea Mantegna (nato a Padova nel 1431) univa alle sue distinte doti artistiche una vasta coltura e il gusto dei viaggi e delle antichità. Le sue escursioni nell'Oriente e nella Grecia gli porsero occasione di raccogliere moltissimi frammenti di statue. Principi e grandi sovrani gareggiavano nel prestargli appoggio. Favorito dalla fortuna e ricevendo ordinazioni da tutte parti, egli non andò a Mantova, se non quando gli fu dato fissarvi sua stanza. Le sue belle opere hanno ivi resa immortale la sua memoria. Il marchese Luigi lo aveva invitato più specialmente per affidargli l'incarico di dipingere una sala dello splendido Palazzo dei Gonzaga; il pittore doveva raffigurarvi le più interessanti gesta della vita del suo Signore, immortalandone la gloria. Tale fu l'origine della Camera detta *degli sposi* (1). Luigi vi è ritrattato con grande pompa, sontuosamente vestito; a fianco è la sua consorte la principessa di Brandeburgo. Sopra la porta d'entrata, che conduce agli antichi appartamenti di Corte, si vedono bellissimi gruppi di fanciulli pieni di vita e di moto. Ve n'hanno altri, leggiadri e graziosi del pari, nel soffitto della camera. Quei putti, disposti in circolo ed in varî atteggiamenti, sono dipinti con mirabile scorcio. Il più bel lavoro del Mantegna si trova nel Palazzo di San

(1) Questa Camera è oggi la Biblioteca degli Archivi Pubblici.

Sebastiano. Rappresenta il *Trionfo di Cesare*, ed è dipinto con uno straordinario lusso di personaggi e di costumi e con grande varietà nei gruppi e nell' espressione. Que' mirabili *a-fresco*, quegli scorci stupendi, eseguiti con tutta la vivacità di pennello proprio del Mantegna, insieme con le belle opere dell'antichità, non potevano se non colpire di stupore il giovane Allegri. La sua immaginazione ardente e suscettibile di tutte le impressioni doveva imbeversi e compenetrarsi di quel mondo novello che si offriva ai suoi sguardi nelle pitture e sculture di Mantova. Fino allora egli non aveva conosciuto che la Natura. Ma quelle statue greche dai contorni armoniosi, dove la grazia si trova unita alla bellezza e alla nobiltà delle forme, non gli aprivano forse il più fertile campo ove svolgere tutte le sue più vitali facoltà? D'altra parte apprese a conoscere l'arte della moderna pittura con tutti i perfezionamenti che le vennero dati dal progresso de' tempi e da un gusto più raffinato.

Paolo Uccello da Firenze si era distinto, fino dal cominciar del secolo, nella difficile arte dello scorcio. Dopo lui Andrea Mantegna la condusse ad una perfezione relativa, che fa onore al suo ingegno e alla sua sapienza. I suoi soffitti, adorni di bellissimi e graziosi putti, avranno senza dubbio sorpreso Antonio Allegri per la naturalezza delle movenze. Vi erano inoltre a Mantova moltissime opere di pittori rinomati; fra altre quelle del Bolognese Costa e di Leone Bruno. Il profondo e arguto

intelletto dell'Allegri fece tesoro di tutte quelle impressioni.

Senza mai scendere all'imitazione, egli trasse ovunque nozioni pratiche sui processi dell'arte che intendeva esercitare. Meditando sulle opere altrui comprese meglio tutte le facoltà ch'erano riposte in lui stesso.

L'antico gli servì di guida per la forma delle membra; il suo elevato sentimento della natura lo diresse nella scelta dei tipi. Per ciò che riguarda l'espressione, il suo cuore bastò ad assicurarne l'eccellenza: però che per le *cose divine* non v'hanno modelli viventi. In Mantova quindi, dinanzi a tutti que' capolavori, egli ebbe la rivelazione del proprio genio; quivi ei deve aver esclamato: « Ed io pure sono pittore! » se è vero che, come narra il Vasari, egli abbia proferito quella parola.

E, poiche abbiamo citato il Vasari, ci conviene qui notare gli errori di cui quel biografo degli artisti si è reso colpevolo verso il Correggio. Il Vasari ha esagerato un poco su tutti; ma è forza il dire che ha oltraggiato l'Allegri, con tutto che sembri esaltarlo. E ciò perchè, ignorando la verità dei fatti, egli ha sostituito a quella molte favole di sua invenzione, che hanno fino ad oggi contribuito a falsare il giudizio dei posteri sulla condizione sociale del Correggio.

Anzi tutto è evidente che il Vasari era affatto ignaro delle circostanze della vita dell' Allegri; da che egli parla della sua « miseria », e attri-

buisce la sua morte alle conseguenze di aver caricato sulle proprie spalle « un sacco di monete di rame ». Quel « rame », secondo il Vasari, sarebbe stato il pagamento ricevuto dal grande artista per la Cupola della Cattedrale: i documenti provano invece ch' egli ricevette la somma assegnatagli in « oro ».

Ma lasciamo da banda queste favole altrettanto ridicole, quanto inverosimili. D'altro canto è accertato che, mentre rendeva giustizia al genio del Maestro, il Vasari non pose mai piede in Parma. Ciò risulta chiaro dal fatto ch'egli parla dell'*a-fresco* della « Assunzione della Vergine » come esistente nella Chiesa di San Giovanni, mentre invece si trova nella Cattedrale di Parma. Egli ignora quindi l'esistenza del Cristo e dei gruppi degli Apostoli, e non parla dell' altro lavoro (di quello cioè nella Cattedrale), se non in modo vago e per detto altrui, alludendovi come a opera eseguita con *stupendissima maraviglia:* accenna quindi, senza precisarla, alla stupenda opera che si trova nel Duomo (1). Da ciò risulta chiaro che,

(1) « Ed in San Giovanni in quella città (Parma) fece una tribuna « in fresco, nella quale figurò Nostra Donna che ascende in cielo fra « moltitudini di angeli ed altri santi intorno; la quale pare impossi- « bile ch'egli potesse non esprimere con la mano, ma imaginare con « la fantasia, per i belli andari dei panni e delle arie che e' diede a « quelle figure, delle quali ne sono nel nostro libro alcune disegnate « di lapis rosso di sua mano, con certi fregi di putti bellissimi ed altri fregi fatti in quella opera per ornamento con diverse fantasie di sacrifizi all'antica ». (Vasari, *Vita d' Antonio da Correggio Pittore).* Il

non avendo egli potuto vedere co' proprî occhi quei lavori di cui parla con entusiasmo, se la sbrigava tenendosi sulle generali. Senonchè il modo nel quale il Vasari riassume il suo giudizio sul Correggio ci è prova di quanto profondamente egli apprezzasse quell' eccelso genio: « *Tengasi pur per certo che nessuno meglio di lui toccò colori, nè con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui: tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva, e la grazia con che e' finiva i suoi lavori* » (1).

La necessità di fidarsi al Vasari, in mancanza di meglio, per avere qualsiasi notizia intorno alla vita dei pittori, la vivacità del suo stile, la sua originalità e quella vena artistica, da cui sgorgava ognora qualche motto acconcio, hanno contribuito a conferire al medesimo una autorità poco giustificata dalle sue molte inesattezze.

Sovente egli confonde soggetti e personaggi. Ci è forza qui notare un altro errore di data che diede origine a un falso giudizio sui rapporti fra il Mantegna ed il Correggio.

Secondo il Vasari, Andrea Mantegna sarebbe morto nel 1517. Se ciò fosse vero, il Correggio avrebbe potuto essere suo allievo, come alcuni hanno affermato. Ma all'incontro è accertato, da

---

Correggio, invece, aveva dipinto nella « tribuna » di San Giovanni il bell'a-fresco della *Incoronazione della Vergine,* che venne più tardi trasferito nella Biblioteca di Parma.

(1) Vasari *Vita d'Antonio da Correggio.*

una lettera del suo figlio Luigi, in data del 2 ottobre 1506, diretta al marchese di Mantova Federigo Gonzaga, uno dei cortesi patrocinatori di Andrea Mantegna, che questi morì nel mese di Settembre 1506, un mese, cioè, prima della data di quella lettera: quindi alla morte del Mantegna Antonio Allegri toccava appena i dodici anni, e non era peranco uscito una sol volta dal suo paese nativo.

Da un lato, l'inenarrabile bellezza dell' arte greca, con tutta la seduzione delle forme eleganti e maestose, tutti que' preziosi avanzi del passato che gli fu dato vedere in Mantova; dall' altro, le movenze, gli scorci, la vigoria dell'arte moderna, dovevano stimolare l'indole immaginosa di Antonio Allegri, incoraggiarlo a nuovi sforzi, e affrettare la completa espansione delle sue eminenti facoltà.

Da quel momento i suoi progressi furono prodigiosi, l'incremento del suo genio fu raro quanto originale. Non è mai abbastanza l'insistere su quest'ultimo epiteto: più d'ogni altro si può dire di lui, « *l'artista è l'uomo* »; l'uomo nel più bel fiore dell'anima e del pensiero, e in tutta l'eloquente spontaneità delle sue aspirazioni. Sotto le potenti facoltà del suo pennello, si rinvengono le qualità morali d'una natura nobile quanto sensibile, delicata e soave.

Tutti coloro che, dietro un esame superficiale hanno creduto trovare dei rapporti fra la sua maniera di pennelleggiare e quella dei più insigni

maestri e segnatamente di Leonardo con gli effetti di chiaroscuro del quale sono stati più volte raffrontati quelli del Correggio, non hanno al certo studiato dappresso nè i capolavori dell'uno, nè quelli dell' altro. Leonardo, malgrado tutta la sua mirabile scienza, ha il tratto duro e sovente incerto di chi cerca il vero quasi barcollando. Le sue modellature si compongono d'ombre fuggenti; d'un bel rilievo, ma tetre e severe nelle tinte; manca al suo colorito quella varietà che si manifesta sul volto umano, veduto in piena luce, con tutta la freschezza delle sue sfumature. Nel Correggio, all'incontro, noi troviamo il chiaroscuro delle forme sopra quei fondi luminosi con tutte le gradazioni indicate dalla natura nel pieno meriggio, cioè colorito anche nella sfumatura delle ombre, e rivestite quindi del perenne incanto della vera naturalezza. Egli è inoltre eminente nella ben definita purità del tratto, la cui impareggiabile maestria infonde ne' suoi quadri una magica potenza; dà morbidezza alle guance fiorenti della giovinezza, un mirabile tornito alle membra, la soavità della rosa semiaperta alle labbra, e un raggio animatore allo sguardo sorridente. Si aggiunga a tutti quegli elementi di grazia e leggiadria la perfezione con cui seppe mirabilmente ritrarre la capigliatura umana. Quelle chiome che adornano le sue teste d'angioli e di vaghissime donne, che ondeggiano con riflessi dorati sul collo e sugli omeri delle sue divinità femminili, sono

di un tessuto biondo, morbidissimo, aereo, e sembrano quasi accarezzare colle lievi anella il seno delle sue ninfe e dei suoi bellissimi fanciulli.

Leonardo raggiunse la perfezione nell'arte sua mercè la scienza e lo studio. La scienza sperimentale e le leggi d'induzione (applicate alla parte tecnica dell'Arte) gli servirono di guida: *provando e riprovando.* Timido in conseguenza di quel metodo stesso, egli titubava sovente nel suo lavorio e mutando le idee, spesso modificava l'opera a seconda delle nuove impressioni. Era sobrio nei suoi effetti, mancava d'ardire e di varietá nelle sue figure, mentre cercava dar loro rilievo caricando maggiormente le mezze tinte dei suoi chiaroscuri. Il Correggio, all'incontro, è *luminoso* nelle mezze tinte: sotto lo splendore di piena luce ei fa risaltare tutte le forme elette che danno vita ed anima a tutti i suoi lavori. Il primo è un artista di elevata coltura e di profonda scienza, che segue ognora uno stesso metodo, una regola prestabilita dal suo spirito scrutatore; il secondo è fra i pittori, quasi sublime poeta, che nella fecondità del suo genio improvvisa scene e crea personaggi, infondendo in essi la vita col potente soffio della anima e il rapido intuito del pensiero. Sotto la grazia spontanea del suo pennello si rivela un immenso sapere, un'arte capace delle più svariate combinazioni, e una meravigliosa armonia nell'insieme.

Nel contemplare i suoi *a-fresco* e gli altri

suoi quadri, dinanzi a quei bei corpi molleggianti e leggieri, a quelle bellissime teste sorridenti, nel fascino della naturalezza e della verità si dimentica l'Arte; e possiamo appena renderci conto delle ingenti difficoltà ch'egli ha dovuto superare per raggiungere cotanta perfezione. I muscoli erculei di Michelangiolo ci colpiscono con maggior forza e ci fanno involontariamente pensare a tutte le difficoltà d'esecuzione di quelle opere audaci. Quei torsi atletici che sfoggiano, nella Cappella Sistina e altrove, una vera scienza anatomica si sono imposti alla mente dell'universale, anzitutto mercè il Vasari, il quale ha altamente esaltato il suo favorito, ch'ei riguardava sì come il più sorprendente di tutti gli artisti. Quelle figure colossali che ostentano tanta vigoria muscolare, come che prive di grazia e di leggiadria, hanno suscitato l'entusiasmo per Michelangelo, in forza appunto delle difficoltà da lui superate. Senonchè l'Arte grande davvero, l'Arte greca è quella che si cela sotto l'apparenza di una facile spontaneità. E tale fu l'Arte del Correggio.

I Caraccio, nelle loro peregrinazioni per tutta l'Italia alla ricerca del Bello, si trattennero per qualche tempo in Parma, onde studiare e copiare il Correggio. Ecco come si esprime Annibale Caraccio, in una lettera diretta a suo cugino Luigi, a proposito dell'Allegri.

« Quando Agostino verrà, sarà il ben venuto, e staremo in pace, e attenderemo a studiare

queste belle cose. Ma per l'amor di Dio senza contrasti fra noi, e senza tante sottigliezze, e discorsi attendiamo ad impossessarci bene di questo bel modo, che questo ha da essere il nostro negozio, per potere un giorno mortificare tutta questa canaglia berrettina, che tutta ci è addosso, come se avessimo assassinato..... Impazzisco e piango dentro di me in pensar solo l'infelicità del povero Antonio. Un sì grand'uomo, se pure uomo, e non piuttosto angelo in carne; perdersi qui in un paese, ove non fosse conosciuto, e posto fino alle stelle, e qui doversi morire infelicemente! Questo sarà sempre il mio diletto, e Tiziano; e finchè non vado a vedere ancora le opere di quello a Venezia, non morò contento. Queste son le vere, dica pur chi vuole: adesso lo conosco, e dico, che avete molto ben ragione » (1).

Sì fatta ammirazione, intelligente quanto appassionata, per le opere del Correggio è un vero prodigio in un secolo, nel quale alla corruzione del gusto e all'assenza di ogni vero entusiasmo si aggiungeva una nauseante abitudine di esagerato sentimentalismo. Per noi essa è prova della sincerità d'animo del Caraccio, e del nobile culto del bello a cui informava i suoi studî.

---

(1) *Raccolta di Lettere, sulla pittura, la scultura e l'architettura, dei più celebri personaggi, dal secolo XV al XVI.* Questa raccolta fu compilata dal Martini di Firenze, dal Susfort e dal cardinale Albani. Il Botteni ne fu l'editore.

Senonchè, al pari di tanti altri, prima e dopo di lui, ei non seppe penetrare a fondo il vasto genio del Correggio, che s'inalza all'ideale guidato dalla più alta filosofia religiosa del cristianesimo congiunta al profondo sentimento del bello. Il Caraccio, abituato alla vita tumultuosa e alla più fervida emulazione delle grandi città, dove le risorse sono infinite, e dove il pubblico favore è stimolo agl' ingegni mediocri, mentre avvalora e consacra generalmente i grandi genî, era dolorosamente preoccupato dal pensiero che quest'uomo così eminente fosse rimasto sepolto in quell'angusta località.

Ei deplorava, come tanti altri fecero del pari, che il Correggio vivesse in disparte, ignoto e poco apprezzato dai potenti d'allora. E dimenticava intanto che il genere di vita dell'Allegri era unicamente dovuto alla sua propria scelta. Quell' uomo grande davvero, quell' « Angiolo » (come lo chiama lo stesso Caraccio), non era nè di « umore arcigno », nè infelice. I suoi giorni, al contrario, trascorsero in mezzo alla serenità e agl' intimi gaudî dell'anima, che soli possono dare la vera felicità. Ei firmava i suoi quadri col nome di « Lieto », a significare appunto l'abituale contentezza dell'animo. Amante e amato, affabile e buono, egli visse nel seno della famiglia, fra le gioie del lavoro, nel proseguimento del suo grande ideale. In quanto alle sue condizioni di fortuna, ben lungi dall'essere « *misere* » (come si è voluto far cre-

dere), erano fiorenti quant' altre mai. Le sue opere gli fruttarono, se non grandi dovizie, per lo meno una esistenza indipendente e scevra d' ogni angustia. Le ordinazioni gli venivano da tutte parti, senza ch'ei dovesse darsi alcuna briga per sollecitarle. La sua rinomanza, anche fuori della cerchia di Parma, era sì grande che gli venne affidato, fra gli altri, l'incarico di dipingere quattro quadri pel Signore di Mantova, che era stato creato Duca da Carlo V. Quelle tele furono presentate all'imperatore il giorno del suo incoronamento e suscitarono la sua più viva ammirazione: è noto, d'altra parte, come il Tiziano fosse il pittore che quegli prediligeva e favoriva sopra ogni altro. Da ciò è evidente quanto degnamente il Correggio fosse apprezzato dai suoi coetanei. I suoi quadri venivano ricercati da tutti i più insigni e intelligenti personaggi di quella età, e non pertanto li eseguiva con tutto suo agio; consacrava la maggior parte delle sue giornate alla composizione di essi, non uscendo mai dalla sua modesta sfera, nè rinunziando alla sua diletta solitudine, ch'ei popolava co'suoi pensieri e colle più vaghe immagini della sua fantasia. Scevro d'ogni vanità personale, ei non ebbe se non la nobile ambizione di creare intorno a sè un mondo ideale, animato dall'onnipossente alito del vero e del bello.

Antonio Allegri nacque per la pittura, come Dante per la poesia. Fu sovrano fra i pittori, come, dopo Omero e Virgilio, Dante fu tra i poeti.

Unico, supremo intento del Correggio fu l'ideare un mondo a parte, pur sempre in rapporto col nostro, più perfetto mercè l'eterna virtù della bellezza, più fluido e luminoso per la grazia delle sue manifestazioni e il sereno raggio dell' anima. Esprimere nella pittura i più sublimi concetti; dar loro forma plastica e degnamente rivelarli; inalzar l'animo alle più elevate regioni del pensiero, tali furono i suoi intendimenti, e tale l'opera sua. Nessun pittore, prima o dopo di lui, potè raggiungere il medesimo grado. La sorprendente fecondità della sua immaginativa, quella apparente *facilità* di esecuzione, che (aggiunte all' altre sue doti) lo distinguono fra tutti, potrebbero, dietro un esame superficiale, indurci a credere che la sua opera non fosse se non il risultato di una vasta e naturale ispirazione. Ma ciò sarebbe ben lungi dal vero. La sua stessa eccellenza ne attesta invece i singolari pregî dell'intelletto, che il genio del maestro sapeva infondere in ogni suo lavoro per moto quasi spontaneo e senza sforzo alcuno. L'energia della sua anima si concentrò tutta intera nella pittura.

Per tal modo il Correggio non solo creò poemi su vasta scala, ma iniziò altresì a'suoi giorni una più grandiosa maniera di dipingere *a-fresco* coll'esecuzione dei sacri poemi espressi da una moltitudine di figure di grandezza naturale, e da lui inalzati fin sotto le cupole dei suoi tempî. Prima che questa importante riforma artistica venisse introdotta da lui, si soleva dividere la cupola di

una chiesa in sezioni architettoniche, ciascuna delle quali era ornata di figure di santi, sia *a-fresco* sia in *mosaico*. Il busto del Cristo, il più delle volte di proporzioni colossali, dominava sovente tutto l'insieme del componimento; il resto non era se non accessorio. Quindi una certa rigidezza ieratica e una invariabile solennità, che sono i caratteri speciali dei tipi bisantini, ai quali non manca pertanto l'impronta di nobile e maestosa dignità. L'arte più eminente del Correggio riuscì prima d'ogni altra a trasformare la volta delle chiese (più specialmente adatta all'uopo) in un vasto e luminoso spazio, simile alla vôlta del cielo. Mercè i prodigiosi effetti della prospettiva aerea, egli seppe lanciarvi delle masse di figure umane d'ambo i sessi, librate in mezzo alla luce con sì felici e naturali atteggiamenti, che ci par di vedere, quasi in visione, corpi eterei e diafani, che si sostengono e si movono con tutta la leggerezza che ha il volo dello uccello.

Solo mercè il profondo studio dei varî processi della pittura murale, il Correggio potè osar tanto, inalzando per tal modo l'Arte al suo eccelso Ideale.

Capitolo Secondo

I Conti da Correggio. — Veronica Gambara e sua Corte. Contrasto fra i più brillanti ingegni del Rinascimento e Antonio Allegri.

Alcuni cenni sulla Borgata di Correggio, che diede i natali al Maestro che ne prese il nome, insieme con un breve sunto delle vicende della famiglia, che ivi regnava sovrana fino da remota antichità, non saranno fuor di luogo nella biografia dell'Artista che circondò d'immortale aureola quella oscura contrada (1).

Nel presente capitolo ci trasporteremo in uno di quei piccoli centri dell'Italia medioevale, che non

(1) I signori da Correggio vennero inalzati al grado di Conti dall'imperatore Federigo III. La loro residenza, che fino allora era stata considerata solo come *Borgo*, ottenne la denominazione di *Città* durante la guerra sorta fra Paolo IV e Filippo II di Spagna, quando quella Borgata venne sottomessa all'Impero. Nel 1559 quel titolo venne confermato da Ferdinando I, e l'imperatore Matteo gli conferì inoltre il privilegio di battervi la moneta col suo nome. Don Giovanni Siro (il quale solo, fra i signori da Correggio, venne pregiato col titolo di *principe dell'Impero*) fu l'ultimo di que' Conti. Gli vennero più tardi tolti i dominî (1631), e le sue terre passarono al Duca Francesco I di Modena, il quale ne fece acquisto mediante la somma di 240,000 fiorini d'oro.

presero parte, se non incidentalmente, ai grandi eventi della Storia, ma nel quale nondimeno i costumi del tempo si manifestarono in tutta la loro originale spontaneità. Sebbene quella società non abbia esercitato alcuna influenza sull'Allegri, il quale, come tutti gli uomini dotati di straordinario genio, ebbe natura e carattere suoi proprî, un rapido e complessivo cenno intorno alla medesima non sarà al tutto scevro d'interesse; da che a quella si collega la sua vita, e appunto perchè quell'ambiente fu cotanto dissimile dall'indole sua, quel contrasto stesso contribuisce a dare maggior rilievo alle eminenti facoltà del grande artista.

La famiglia dei Conti da Correggio ebbe sua origine da quegli antichi Longobardi che presero possesso dell'Italia dopo averla trafitta colla loro spada e soffocata nel sangue.

È noto come quegli invasori, forti, inflessibili e crudeli, divenissero dipoi, mercè la fusione col sangue italico, una razza potente, guerriera, laboriosa e attiva. Quella gente, costretta a difendere le proprie libertà, segnatamente al tempo della Lega Lombarda, non trascurò alcuno sforzo per iscuotere il giogo dello straniero, che a sua volta voleva dominarla. Assidua nel commercio quanto tenace in guerra, non cessò mai, in tutto il corso della Storia, di affermarsi in tutta Italia come centro d'indomita resistenza.

La borgata di Correggio è situata sul fiume Lenza, presso Parma, fra Reggio e Modena. Una

fortezza ed una chiesa, circondate da poche casupole, formavano in quella vasta pianura Lombarda, fino dai tempi più remoti, il nucleo principale di quel Borgo.

Un certo Frogerio fu il primo signore di Correggio, nell'anno 1009: egli apparteneva ad una famiglia di Reggio, nella quale era ereditaria la magistratura di padre in figlio.

Questi aveva acquistato certi diritti sul Borgo di Correggio mercè alcune ricche donazioni che suo padre e suo zio, Guido e Adalberto di Reggio, avevano fatte alla Chiesa di San Michele. Divenuto susseguentemente padrone di Correggio, ei vi introdusse la legge Longobarda.

La conoscenza del diritto e l'esercizio delle funzioni giuridiche rimasero, durante un lungo periodo, quasi retaggio esclusivo di quella famiglia; da che molti dei discendenti di Frogerio figurano come *Podestà* negli annali delle città circonvicine. Ma a forza di padroneggiare e di estendere il loro territorio, crebbe a dismisura in que' magistrati l'avidità del potere; per la qual cosa trovarono assai più profittevole il guerreggiare che non l'esercitare l'ufficio di legislatori.

Di secolo in secolo essi accrebbero i loro dominî colle frodi o colla violenza: alcuni osarono tanto che riuscirono ad impossessarsi di Parma.

A farsi una giusta idea dei costumi lombardi del XIII e del XIV secolo, basta scorrere per un istante le Cronache di Parma, di Piacenza e di

Guastalla, rimaste fino ad oggi poco conosciute (1).

Il fondo di selvatichezza e di brutalità che vi si riscontra fa singolare contrasto colla raffinatezza quasi eccessiva delle città dell'Italia centrale. Egli è come lo scatenarsi della vita in tutto il suo impeto: vi si ritrova un misto di barbara ferocia, di lusso smodato e di splendide decorazioni.

L'ambizione dei capi e le ire partigiane dilaniavano senza posa quelle varie città. Nessun rispetto alle leggi, nè patriottismo, nè culto di tradizioni erano in quelle: solo la lotta cieca pel potere e libero corso dato a tutte le passioni a beneplacito di ogni libidine. La squallida miseria si trascinava a fianco della sconfinata ricchezza; e le feste più folli si rianimavano in mezzo agli orrori e alle rovine delle guerre civili.

Il più terribile dei flagelli pertanto non era la guerra. La peste colle sue reiterate e frequenti stragi aveva demoralizzato lo spirito delle popolazioni italiche. Talvolta un messaggero giungeva improvviso da qualche città vicina a recarne l'annunzio, e riempiva di costernazione tutta la contrada. Non appena quella sinistra voce veniva sparsa in una città come Parma o Piacenza, si levava un grido di terrore, e tutta la popolazione

(1) Vedi SCARABELLI, *Storia di Parma, Piacenza e Guastalla.*

si dileguava dinanzi al funesto messaggero. D'altra parte, tosto che un solo caso di malattia veniva segnalato, era vietato l'uscir dalla città. Ognuno restava allora rinchiuso nella propria casa, in preda alle angosce e alla morte; palazzi, chiese, abitazioni, tutto veniva chiuso. Parte della popolazione tentava fuggire, ma indarno; al tempo stesso, quegli sventurati che avessero cercato ricoverarvisi, accorrendo dai dintorni, venivano respinti. La morte colpiva ovunque le sue vittime; da tutte parti erano ammucchiati i cadaveri, nelle case, nelle vie, nelle campagne: non si giungeva a seppellirli tutti, e il triste contagio si diffondeva per ogni dove sull'ali del vento. Per tal modo infieriva con implacabile furore nelle città. Le campane cessavano di suonare, l'erba cresceva nelle vie deserte, che di tratto in tratto erano percorse solo dai lugubri carri, nei quali si gettavano alla rinfusa i morti. Talvolta, quando una intera famiglia era stata distrutta dal morbo, i cadaveri ne rimanevano accatastati sotto il domestico tetto, sì che il funesto contagio, alimentato da quelle putride esalazioni, incrudiva con forza novella.

Un fatto, narrato da un cronista (1), ritrae al vivo lo stato delle cose in mezzo a quelle spaventose epidemie. Durante l'imperversare della peste si vedeva sovente un cavaliere che percorreva le

(1) Vedi *La Cronaca di Parma*, di Antonio Colla.

vie di Parma. Teneva nelle mani una lunga asta, in cima alla quale era legata una canestra, e si fermava ad ogni tanto dinanzi alle case. Alcuni appestati (che si sentivano presso a morire) si trascinavano alle finestre, mentre quegli passava e gettavano delle carte nella canestra. Quello strano cavaliere era un notaio, che raccoglieva in tal modo i testamenti dei morenti!

Una tremenda demoralizzazione succedeva a quelle frequenti invasioni della peste. Lo spettacolo dei patimenti e delle malattie il più delle volte tende a suscitare nell'animo di tutti coloro che ne rimangono illesi una brama ansiosa e avida dei godimenti materiali della esistenza; ed è stato osservato che l'eccesso della mortalità, in certe epoche più funeste della storia, genera quasi per reazione un eccesso di vitalità fisica. Non appena il flagello aveva esaurito il suo furore, e la popolazione decimata avea ripreso le sue normali consuetudini, questa si abbandonava alla più folle sfrenatezza. Si succedevano e si moltiplicavano danze, orgie e baldorie, in tutte le classi della cittadinanza si trovavano riunite e confuse in comune ebbrezza. Magistrati e patrizî, campagnuoli e militari, chierici e laici si associavano per stordirsi in feste di nuovo genere, per libare insieme al banchetto della vita e per cancellare il ricordo degli orrori della peste. Per un certo spazio di tempo ciascuno viveva a sua guisa. In ogni condizione sociale, perduta l'abitudine del lavoro e del

consueto ritegno, si trascuravano gli ufficî assunti e niuno si dava altra cura se non quella di godere della vita senza freno e misura. Lo stesso clero abbandonava il sacro ministero per partecipare all'orgia universale. Si vedevano monache disertare i loro monasteri pei pubblici ritrovi e i mondani sollazzi. Abati sfarzosamente vestiti, badesse in ricchi e sontuosi abiti di seta, si pavoneggiavano per le pubbliche vie, organizzavano serenate, s'invitavano vicendevolmente alle cene, nelle quali si pensava a ben altro che a dire la messa! E, più strano ancora, le pubbliche feste si tenevano nelle chiese! Un cronista narra che nella Chiesa del Carmine, in Parma, una innumerevole quantità di otri di vino furono consumate nel corso di una sola notte. Dopo simili banchetti, si ballava in cimiteri a fianco delle Chiese: una musica assordante, tanto da riscuotere gli stessi morti, risuonava in quei funebri recinti: poscia la ridda dei viventi si scatenava fra le tombe, quasi a rivaleggiare sul suo vertiginoso furore con la *danza macabra.*

In quel tempo tutto serviva di spettacolo; perfino le pompe funerarie, sulle quali i ricchi facevano incredibile sfoggio di lusso (1). In tutte le occasioni, per nozze, per ricevimenti di sovrani, o

(1) Le pompe funebri che ebbero luogo per il mortorio di Gilberto da Correggio, fecero grande impressione, a que' giorni, per lo splendore del loro apparato.

altro, avevano luogo banchetti *pantagruelici*, nei quali cuochi e confettieri gareggiavano fra loro, immaginando le più fantastiche pietanze. Presso gli alti personaggi era uso, alle frutta, di offrire agli ospiti i più peregrini e splendidi doni. Talora erano mute di levrieri e falconi addestrati, per gli uomini; per le dame, gioielli, stoffe e pellicce rare. Sotto le finestre suonavano musiche per rallegrare i convitati. D'altra parte, giuocolieri e menestrelli, venuti di Francia, intrattenevano con nuovo diletto la popolazione: declamavano versi, si prendevano beffe del Papa, non rispettando nè Dio nè il diavolo, maledicendo a tutte cose senza ritegno alcuno. Allorchè incominciavano le danze sul castello, la sarabanda teneva loro bordone nelle pubbliche vie. In così fatta condizione di cose è facile il credere che predominassero ovunque i furti, il brigantaggio e le risse. I cronisti di quel tempo ne esprimono ingenuamente il loro rammarico.

E frattanto i partigiani di questa o di quella famiglia, di questo o di quel capo di bande si contendevano più accanitamente che mai la supremazia. Frequenti e sanguinose erano le lotte che si ripetevano per le strade e dentro le case, difese da torri a guisa di fortezze. Un capo succedeva all'altro in rapide alternative, che non concedevano nè pace nè tregua. Senonchè quando il vincitore di una delle parti avea sconfitto il suo avversario, il popolo gridava: *Evviva!* e feste sfrenate succedevano al tumulto dei combattenti; fino a tanto

che la parte vinta non avesse ripreso forze sufficienti per impegnare di nuovo la lotta.

Ritorniamo pertanto ai Conti di Coreggio. Gilberto da Coreggio ottenne il supremo dominio di Parma, come capo della parte Guelfa, verso la metà del XIII secolo, dopo che n'ebbe scacciato i Sanvitali, illustre famiglia, ligia all'imperatore e rimasta sempre fedele alla parte Ghibellina.

Reso audace da tale successo, Gilberto, uomo turbolento e guerriero animoso, s'impadronì di Piacenza. Dipoi, cacciato da quelle due città, tornò a riprenderle, per esserne più tardi espulso di nuovo. Azzo, figlio di Gilberto, fu chiamato a Parma, dopo la morte del padre, e prese possesso di quella città come capo dei Guelfi. Senonchè, dietro l'esempio del padre, divenne infedele alla sua parte facendo alleanza con Mastino della Scala, celebre capo dei Ghibellini, e divise con questi il supremo potere della città, dopo avere respinto i Guelfi oltre i confini del territorio parmense (1328). Dipoi non accontentandosi della sovranità divisa, tentò sbarazzarsi di Mastino con un colpo di mano; ma non essendogli ciò riuscito e temendo la vendetta dell'alleato, cedette al Marchese d'Este, mediante una somma di denaro, i suoi diritti su Parma. Da quel momento ai signori da Correggio, come che si frammischiassero senza posa alle lotte delle diverse città lombarde, non venne mai fatto di ricuperare il possesso di Parma. Notiamo qui, fra parentesi, che quel medesimo Azzo fu amico del Petrarca, il

quale gli dedicò il suo libro: *De remediis utriusque fortunae.*

Giungiamo finalmente al tempo di Antonio Allegri. In quell'epoca due fratelli si dividevano la signoria del Borgo di Correggio. Manfredi ne assunse il governo, mentre Niccolò iva cercando gloria e fortuna altrove. Questi (nato nel 1449 e morto a Ferrara nel 1508) fu l'ultimo, fra i signori di Correggio, che acquistasse qualche celebrità. Se lo paragoniamo ai suoi antenati, troviamo in lui la stessa indole irrequieta ed ambiziosa: senonchè era inoltre dotato di attitudini più variate, e di gusti intellettuali e artistici, che provano come, in quel secolo, lo spirito della nobiltà lombarda si fosse singolarmente affinato, come che perdurassero tuttavia i medesimi costumi violenti e le disposizioni avventurose. Niccolò visse principalmente nella brillante Corte di Ferrara, ove militò per molto tempo sotto gli ordini del duca Ercole e si distinse nella guerra mossa da quest'ultimo contro i Veneziani. Il duca gli affidò più tardi l'incarico di chiedere la mano della bella Lucrezia Borgia, figlia del Papa Alessandro VI, pel proprio figlio Alfonso: missione assai delicata, che Niccolò adempì con pieno successo. Ei si dilettava inoltre a comporre versi e coltivava con molto ardore la letteratura. Questo conte di Correggio, che fu ad un tempo condottiere e uomo di corte, capo di bande e ambasciatore, letterato e amante delle arti, offriva invero il tipo perfetto di un signore

di quella età. Mercè le sue numerose relazioni, Niccolò schiuse il campo a quel circolo letterario che sorse più tardi in Correggio e del quale fu anima e centro la sposa del suo nipote.

Veronica Gambara, moglie di Gilberto IX da Correggio figlio di Manfredo, è rimasta una delle donne più celebri del Risorgimento italiano. La sua fama è dovuta non solo ai vantaggi della sua condizione, al suo sapere, al suo ingegno poetico, ma sopratutto alla sua affabilità, al suo facile conversare e a tutte quelle arti di società, mercè le quali una donna di alto grado poteva, in quei giorni, conquistarsi una vera sovranità letteraria.

Accertata l'esistenza dei rapporti di mutua stima e d'amicizia fra i Conti da Correggio e il nostro pittore, rapporti che ebbero principio fino dall' adolescenza di quest'ultimo e continuarono inalterati fino alla sua morte, ed essendo per noi fuor d'ogni dubbio che quel circolo fu il solo che egli abbia frequentato, ci soffermeremo un istante a parlare della dama di Correggio.

In mezzo ad una società corrotta, nella quale era moda l'ostentare il vizio; dove i più insigni furfanti e i più accreditati libertini si radunavano a familiare consorzio colle principesche cortigiane; dove lo spudorato cinismo si circondava di sfarzosi costumi e di modi signorili, il XVI secolo, così fecondo di contrasti, ci offre pertanto una pleiade di donne eccezionali, che si distinsero per virtù eminenti, per costumi austeri e per alto intelletto.

Può dirsi invero che quelle donne, insieme con gli artisti di quella età, furono i luminari del loro tempo e rivendicarono l'onore del secolo in cui vissero. I nomi di alcune di esse brillano nella Storia quali purissime gemme. Poniamo in primo luogo la Marchesa di Pescara, la bella Vittoria Colonna, la cui vita esemplare fu tutta consacrata all'amore coniugale e al culto della poesia; e a cui, sul tramonto degli anni, toccò l'alto onore d'ispirare a Michelangelo una passione ardente quanto pura, che quella nobile donna seppe conservare nei limiti di una sfera elevata e platonica fino all'ultimo giorno: amore sublime e casto, del quale i più bei sonetti del grande artista rivelano l'inestinguibile fiamma.

A Vittoria Colonna conviene aggiungere la sua amica intima, Giulia Gonzaga, e più specialmente ancora la buona e dolce Renata di Francia, sorella di Luigi XII e duchessa di Ferrara. E da ultimo ricordiamo Olimpia Morata, celebre per la sua bellezza, la sua erudizione e le sue sventure, che fu da taluno chiamata la « Musa del Risorgimento ». Ciò che distingue questo gruppo di donne insigni dall'ambiente sociale che le circondava, non è soltanto la superiorità della loro educazione intellettuale, nè la elevatezza delle loro aspirazioni e l'austerità del costume; ma più specialmente le loro tendenze *protestanti*, la loro manifesta preferenza per le idee di riforma religiosa, le quali, provenienti dalla Germania e dalla Svizzera, pene-

travano a que'giorni nella Francia e nell'Italia quasi soffio rigeneratore. Vediamo da prima Vittoria Colonna e Giulia Gonzaga, a Napoli, in intima relazione coll'ardimentoso Valdez, le cui predicazioni, ispirate da Lutero, accendevano gli animi più eletti di quel tempo. Quelle donne illustri ospitavano nelle loro case il riformatore; lo ascoltavano, lo incuoravano, ne propagavano le idee, procacciandogli le simpatie dei grandi e perfino quelle del Cardinal Polo (1).

Ritroviamo più tardi quelle medesime donne a Ferrara, alla corte di Renata di Francia, la grande protettrice della Riforma in Italia; la quale accolse presso di sè Olimpia Morata, come pure Calvino (sotto il nome di Carlo Heppe), offrendo una eguale e generosa ospitalità ai maestri come ai discepoli delle nuove dottrine. In quella eletta schiera, a Napoli come a Ferrara, in quelle donne di sì eminente coltura, che ideavano con Valdez una più pura religione di fede e di amore fra mezzo alle orgie pagane di quella età, si può facilmente scorgere il germe di una società novella che non ebbe allora svolgimento, ma che pur nondimeno avrebbe potuto congiungere la più elevata estetica ad un sentimento religioso, sincero quanto profondo.

---

(1) Ecco ciò che ne dice in proposito il Giannone, *Storia di Napoli.* Lib. XXXII, pag. 84. « Si credette che oltre avere il veleno penetrato « nei petti di alcuni nobili, era arrivato ad attaccare le dame; e si « credette che la cotanto famosa Vittoria Colonna, vedova del Marchese « di Pescara, e Giulia Gonzaga, per la strettezza che tenevano con « Valdez, fossero state anche contaminate da' suoi errori ». Marco Flaminio, letterato e poeta distinto, Pietro il Martire, Giovanni da Caserta e il Marchese Vico, appartenevano alla medesima schiera.

É noto qual fine avesse quel singolare movimento. Il papato vi rispose confermando l'Ordine dei Gesuiti e istituendo ovunque il tribunale della Inquisizione. Gli apostoli della nuova fede vennero arsi sul rogo o cacciati in bando; i loro discepoli perseguitati in mille guise. Le donne illustri, come Vittoria Colonna e Giulia Gonzaga, furono ridotte a tacere e a piangere nel segreto del cuore i loro amici esiliati o morti.

Veronica Gambara, pertanto, non appartiene a quel gruppo di donne austere, amanti della vita ritirata e della meditazione, e tutte più o meno protestanti o seguaci delle dottrine della Riforma. Le uguaglia, è vero, per virtù e per sapere; ma appartiene al mondo cattolico, e rappresenta in certo modo, al veder nostro, la gran dama ufficiale di quel tempo, dotta, alquanto pedante e mantenendosi sempre in buona armonia col mondo e colla Chiesa.

Era figlia del Conte Francesco Gambara e di Alda Pia di Carpi, e nacque nelle vicinanze di Brescia, nel 1485.

Fino da' suoi più teneri anni diè prova di singolare attitudine allo studio delle lettere, e segnatamente al verseggiare. Giovanissima ancora, diresse un sonetto ed una lettera al sapiente Abate Bembo, il quale le rispose sullo stesso metro, esortandola a perseverare nelle discipline letterarie. Da quel momento ebbe origine fra loro la corrispondenza che continuò per tutta la loro vita. Il Bembo, amico di Raffaello, era uno dei più

distinti eruditi di quel tempo. Veronica conobbe dipoi tutte le celebrità di que' giorni. In una parola, essa faceva parte di quell' *Arcadia* del Rinascimento, che si riprodusse nella Francia del XVII secolo e di cui non restano oggi se non le *pastorelle di Sèvres*. Quelle grazie studiate, quello stile convenzionale, che si reputava classico e non era se non affettazione e svenevolezza, sorsero in quelle Accademie e dotte riunioni, che in Italia ebbero durata fino ai tempi più recenti. Era comune usanza il tramutare il proprio nome in quello di un qualche pastore o pastorella; l'amore si manifestava in sonetti; si soleva credersi ora Teocrito o Tirsi, ora Anacreonte o Saffo; si sospirava l'uno per l'altra senza essersi mai nè conosciuti nè pur anche veduti; e infine quei madrigali, ricopiati a lettere d'oro su pergamena, venivano solennemente accolti ne' fasti dell'Accademia. Quelle medesime Accademie inoltre, che perseguitarono il Tasso e il cui solo nome è oggi un narcotico per noi, rappresentavano pertanto, a que'giorni, pubblicità e dispensavano la gloria. A conseguire fama nella letteratura, era mestieri corteggiarle per poi esservi ammesso come socio: non eravi allora altra via onde acquistare riputazione nel mondo delle lettere.

Veronica Gambara forse non fondò un'Accademia in Correggio, come si è cercato di far credere (nessuna traccia di « Atti » o di elucubrazioni di sì fatta *Accademia* fu mai rinvenuta); ma essa fu, senza dubbio, il centro di una società intelligente,

dotta e brillante, che si accoglieva intorno a lei per le sue molteplici relazioni coi personaggi più eminenti di quel tempo.

È indubitato peraltro ch'essa possedeva in sommo grado tutti i requisiti più idonei alla parte che seppe così eminentemente sostenere: grado, fortuna ed erudizione. Fra i suoi corrispondenti regolari si trovano non solo principi e cardinali, ma altresì personaggi eminenti quali furono Maria de' Medici, il Pontefice Paolo III e l'imperatore Carlo Quinto, che fu uno dei suoi migliori amici. Tutte le celebrità politiche e letterarie di que'giorni erano meravigliate della sua dottrina.

Conosceva il latino, la filosofia scolastica, e avea studiato accuratamente i Padri della Chiesa.

La ortodossia della Gambara era tanto meno esposta al pericolo di qualsiasi velleità d'eresia, in quanto che essa era sorella d'un Cardinale e madre di uno fra gli aspiranti alla medesima dignità ecclesiastica. Fu sinceramente affezionata al marito, Gilberto X da Correggio, e compose al suo indirizzo molti sonetti. Questo amore, che ebbe senza dubbio tutta la calma di un affetto legittimo consacrato dalla Società, è rimasto celebre negli annali di quel secolo, non tanto per le poesie della nobile dama, quanto per lo straordinario lutto in cui si avvolse per la morte del marito che avvenne nel 1519. Il cordoglio della vedova fu grande ed essa volle dargli pubblica manifestazione. Si vestì a gramaglie, fece tappezzare di nero la sua

casa e i suoi equipaggi, nè volle più uscire in carrozza se non tirata da cavalli di color tetro, a ciò che, diceva ella « fossero neri come la notte e rassomigliassero ai suoi tristi pensieri ». Al tempo stesso dichiarò essere sua intenzione di non rimaritarsi più; e mantenne la parola. Da quel momento in poi visse la maggior parte del tempo vita ritirata. I suoi studî e la sua vasta corrispondenza avrebbero bastato per sè soli ed occupare l'animo suo; senonchè le fu d'uopo volgere il pensiero all'educazione dei figli e alla amministrazione della loro sostanza. Uno di essi seguì la carriera ecclesiastica, l'altro quella delle armi. Dopo undici anni di lutto e di vita solitaria, vediamo quella donna fare la sua ricomparsa nel mondo, in una circostanza solenne. L'imperatore Carlo Quinto doveva farsi incoronare a Bologna dal Pontefice Clemente VII; ora, uno dei fratelli di Veronica essendo Legato pontificio e Governatore di Bologna, veniva per duplice titolo affidato alla Contessa di Correggio di rappresentare una parte importante nelle feste e ne' ricevimenti brillanti, che dovevano solennizzare quel grande evento storico.

Essa scriveva a uno dei suoi amici che « *si proponeva,* in quella occasione, *di presentarsi con vestimenta degne del suo grado e di sì fatta circostanza* ».

Si condusse a Bologna presso il fratello, e il suo salone divenne tosto il più eletto ritrovo della società pontificia e imperiale. Possiamo a mala pena

figurarci la pompa e lo straordinario splendore di quella incoronazione, che è stata particolarmente descritta in apposita cronaca (1).

Era quello un evento della più alta importanza politica, e che doveva più tardi mettere a soqquadro l'Europa. L'imperatore e il papa suggellavano in quel momento l'Alleanza che doveva rinnovellare l'antico connubio fra il Papato e l'Impero. Nel ricevere quella corona, Carlo Quinto credeva poter riaffermare il suo dominio sopra tutta quanta la cristianità e sul mondo intero: Clemente VII, dal canto suo, sperava ristabilire l'unità della Chiesa e distruggere l'eresia. Ambedue s'ingannavano. Carlo, dopo aver tentato invano di ridurre in suo potere l'Europa, stanco di governare e profondamente convinto della sua impotenza, doveva finire i suoi giorni, sotto la tonaca di frate, nel Convento di San Giusto; e la Riforma, dopo una secolare lotta, doveva mantenere alta la fronte contro il Papato: l'incoronazione di Carlo Quinto era quindi destinata ad essere l'ultima cerimonia di tale genere. Con quella si chiudeva la serie delle grandi incoronazioni che ebbero principio con Carlomagno. Senonchè, in quel momento, nessuno poneva in dubbio il felice risultato di quella Alleanza: e nelle feste di Bologna l'imperatore e il pontefice apparvero invero quali sovrani padroni

(1) « Della venuta e dimora in Bologna del sommo Pont. Clemente VII per la incoronazione di Carlo V imperatore. Celebrata l'anno MDXXX. Cronaca con note e documenti pubblicata da Gaetano Giordani ».

della terra. Con l'animo ricolmo di gioia e d'orgoglio sorridevano tra loro, e il loro sorriso si rifletteva su tutti i circostanti. Sì che la Corte pontificia e la Corte imperiale non ebbero più freno nella manifestazione della loro devota fedeltà. Gli stessi intrighi politici si prestavano al servigio dei due sovrani, come valletti intorno ad un festino. L'imperatore si abbandonava senza ritegno alla sua esultanza. Affabile e cortese con tutti, lo era in modo particolare colle dame e con gli artisti. Grande ammiratore dell'arte, e dandosi vanto di sapere egli pure disegnare, visitò gli studî dei più illustri artisti (scultori e pittori) che si trovassero allora in Bologna. In quella occasione appunto fece fare il suo ritratto dal Tiziano, accorso appositamente a Bologna; e si narra che il grande pittore avendo inavvertentemente lasciato cadere il suo pennello, l'imperatore lo raccogliesse con molta premura e glielo porgesse cortesemente.

Le feste durarono a lungo. Banchetti, danze, cavalcate, spettacoli privati e pubblici, vennero protratti per parecchie settimane. L'imperatore fece rappresentare nel suo palazzo, dinanzi al fiore di quella società, una commedia intitolata: *I tre tiranni; ossia la Fortuna, l'Oro e l'Amore.*

In quanto al salone della Gambara, era quello invero il centro ove si accoglieva tutta quanta la società: e quel momento fu il più brillante nella vita mondana e letteraria della Contessa di Correggio. I suoi contemporanei affermano che le sue

sale in Bologna erano al tempo stesso una Corte ed una Accademia. È certo che la Dama di Correggio potè ivi a suo agio far mostra di tutti i pregî della sua coltura intellettuale. In mezzo alle molte lodi che le vennero tributate, ve ne furono alcune dirette alla sua *bellezza*. Sventuratamente il ritratto che rimane di lei smentisce quei troppo lusinghieri omaggi. La sua corporatura era grossa, e priva di grazia, il volto lungo e magro; ciò nondimeno non può negarsi che sulla fronte spaziosa e intelligente non fosse impressa singolare dolcezza e vera nobiltà d'animo. Quella fronte di musa, che dominava quel volto di letterata pedante, doveva pure avere i suoi momenti di più viva irradiazione. La bontà vera è qualità sì rara che giunge a nobilitare qualunque volto, e a far dimenticare ogni difetto!

Il successo della Gambara fu tanto più grande e universale, in quanto che tutti si erano avvezzati a non vedere in lei altro che la protettrice delle lettere, e nessun pensiero di galanteria poteva quindi aver luogo negli omaggi dei suoi ammiratori. Se potè riuscire a piacere senza bellezza, e ad esercitare tanto fascino sulla parte più eletta dei suoi contemporanei, conviene ammettere che essa possedeva in sommo grado quell' arte tutta mondana del conversare, che era appena nata nel XVI secolo, e che raggiunse il suo apogeo nel XVII e nel XVIII secolo.

Il saper ascoltare con grazia, parlare e tacere a

tempo, interrogare con discrezione, esternare il pensiero con intelligenza e vivacità, senza falso ritegno o pedanteria, intendersi sul modo di mettere in rilievo il merito altrui, mercè un giusto apprezzamento delle qualità degli altri, serbando alle proprie un grado più modesto, scordar sè stesso in una parola, per far brillare altrui, ecco in che consiste anzitutto l'arte del bel conversare. Sì fatto implicito tributo, reso all'altrui merito, stempra l'animo dei più recalcitranti, e conquista la simpatia dei meno benevoli. Se a ciò si aggiunga l'arte di prodigar lode, ma sempre cercando solleticare il punto più sensibile della vanità, e al tempo stesso facendo mostra di quella finta umiltà che si pone molto al disotto d'ogni altro, si troveranno riunite tutte le armi che possono servire ad una donna colta per tenere lo scettro nel mondo elegante. Se tal donna occupa inoltre, per nascita e per fortuna un grado elevato, essa viene allora levata a cielo.

E ciò appunto avvenne per Veronica Gambara. I suoi biografi la chiamano a gara, *dotta, filosofessa* e *poetessa.* Senonchè, leggendo le sue Lettere e le sue Poesie, non vi troviamo se non una coltura distinta e molto artificio nella versificazione. I suoi pregi, come donna dell' alta società di quei tempi, non potevano giungere a manifestarsi nei suoi scritti, che vi appaiono freddi e studiati (secondo la maniera di quell'epoca per quel genere di componimenti). Ciò non pertanto que' pregi valsero in quei giorni a fare di lei la *regina della società.*

Abbiamo poc'anzi accennato alla parte officiale di *gran dama* sostenuta da Veronica Gambara durante le feste in Bologna. Per considerarla però più da presso, nella cerchia più intima dei suoi ammiratori e de'suoi favoriti, ci conviene penetrare nel suo domicilio, nel suo castello situato nei dintorni di Correggio. Era questo un incantevole ritiro, un luogo di delizie, la sua amena posizione e la bellezza de'suoi giardini ne facevano un vero tempio delle Muse. Grandiose vasche, fontane di marmo, boschetti folti e graziosi invitavano al riposo e ai tranquilli colloqui. Qua e là grandi gabbie piene d'uccelli erano ascose fra laberinti di piante ombrose. Getti d'acqua sfavillanti mantenevano ognor fresco lo scuro fogliame delle querci, in fondo ai lunghi viali; e i più olezzanti fiori del mezzogiorno vi crescevano sotto l'ombra della maestosa vegetazione del Settentrione, cotanto rigogliosa sul suolo lombardo. Quivi Veronica Gambara diè più d'una volta ricevimento a Carlo Quinto, ad Ercole di Ferrara, ad Eleonora d'Este a Federigo Gonzaga; come pure a due dei più celebri personaggi del mondo letterario in quei giorni all'Ariosto e all'Aretino. E quivi pur venne talvolta a meditare e lavorare l'eletto spirito dello Allegri, dietro cortese invito della Contessa di Correggio, che gli affidò l'incarico di dipingere *a fresco* alcune sale di quella sua villa.

Ma prima di venire a parlare di lui, prima di lasciare il brillante circolo nel quale primeg-

giava Veronica Gambara, daremo un ultimo sguardo agli ospiti più insigni di quest'ultima.

Troviamo in primo luogo l'Ariosto e il suo protettore Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto. In un documento pubblico, che esisteva un tempo negli archivi di Correggio è narrato l'incontro di questi due illustri personaggi; e vi è detto che in quella occasione il Marchese assegnò al Poeta una pensione annua di cento scudi d'oro, che doveva pagarsi dalle rendite delle sue terre nel Cremonese. È già ben noto che i poeti e gli artisti di quel tempo vivevano del favore dei grandi, favore che veniva poi ricambiato da loro con adulazioni sconfinate. Il fatto dell'Ariosto ci è prova che anche in Correggio, presso l'amabile Veronica, nel tempio della « decima Musa, come la chiamavano i suoi ammiratori, i poeti d'allora non erano incuranti dei beni e degli onori mondani. Letterati e gran signori avevano in quel tempo eguale bisogno gli uni degli altri. I primi per vivere, i secondi per venire glorificati. In quella età, in cui non esistevano giornali, e il pubblico era rappresentato solo dai patrizii, un poeta divenuto celebre teneva in sue mani la tromba della fama. Tutta l'ambizione di un guerriero o di un duce si concentrava nel desiderio di venir ricordato nei versi di quello. D'altra parte l'ospitalità dei grandi era di tale magnificenza che non poteva umiliare il poeta; e gli elogi di quest' ultimo, come che il più delle volte interessati, venivano prodigati

con tanta grazia, che non potevano menomamente offuscare il mecenate, mentre gli schiudevano la seducente prospettiva della immortalità. Senonchè quelle lodi hanno perduto non poco valore agli occhi nostri, nè possiamo accettarle quali inconfutabili espressioni del vero. Allorchè l'Ariosto dedica il suo poema a Lucrezia Borgia, con lodi esagerate su quella bella donna divenuta poi tanto celebre per tutt'altro che per le sue « virtù », sappiamo qual conto possiamo fare di sì fatti omaggi, dei quali in tutti i tempi si è fatto non parco scambio nella società.

L'autore dell'Orlando Furioso contava dunque, come dicemmo, fra gli ospiti più assidui di Veronica Gambara; ed ebbe a sostenere una delle parti più importanti in quelle sue riunioni.

Messer Lodovico non era se non un povero gentiluomo di Ferrara; ma la natura lo avea dotato d'ingegno poetico, oltre ad avergli largito ogni altro dono. Era bello della persona, pieno di spirito, seducente nei modi, affabile e cortese, vivace e brillante; e sapeva inoltre vestirsi splendidamente: divenne quindi in breve tempo il favorito di tutti. Tipo perfetto dell'uomo di mondo e del poeta cortigiano, ei poteva ben valutare il prezzo dei suoi elogi, che non tributava a caso, nè avrebbe sofferto che alcuno dei suoi protettori fosse venuto meno al rispetto dovutogli.

Trattavansi fra loro come potenza a potenza. Il poema dell'Ariosto è pieno di nomi contemporanei

Fra i pittori vi sono ricordati Michelangelo, Raffaello, Leonardo, il Tiziano ; e accanto a quelle celebrità sono nominati anche Giovanni Bellino, il Mantegna e perfino il Dossi. Solo il nome dello Allegri non vi si trovava, e la ragione di questo silenzio è ovvia. Quel grande artista rifuggiva come già dicemmo per indole e per propria scelta, dal mondo brillante e leggiero, che s'accoglieva festante intorno alle Corti. Egli è nondimeno fuor d'ogni dubbio che Antonio Allegri era altamente stimato nella famiglia dei Conti da Correggio, e già molto rinomato in quel tempo.

Vedremo tra breve che sarebbe stato a lui ben facile occupare un posto distinto in quella società; ma ch'ei non lo volle, tenendosi sempre in disparte e preferendo al frastuono del mondo le più intime e nobili preoccupazioni dell'Arte sua.

Se pertanto l'Ariosto lasciò in dimenticanza il grande pittore, che fu ed è tuttora insigne gloria della sua terra nativa e il cui nome risuona oggi ovunque, non si mostrò ingrato verso Veronica Gambara. Parlando del suo genio poetico ei la dice « favorita da Febo e dal Parnassio coro : » elogio a cui la dama di Correggio deve essere stata tutt'altro che insensibile.

Nel seguire l'enumerazione fatta dall'Ariosto ritroviamo fra i nomi più noti, quello di uno degli ospiti del Castello di Correggio ben altrimenti celebre, il nome, cioè, dell'Aretino. Il cantore d'Alcina e Rinaldo accenna a quell'illustre furfante,

il più notorio e il più cinico di quanti *cavalieri d'industria* della letteratura furono, mai colle seguenti parole :

« Ecco il flagello
« De' principi, il divin Piero Aretino. »

Se l'epiteto *divino*, aggiunto al nome dell'Aretino, ci sorprende a ragione dalla penna dell'Ariosto, quello di *flagello dei principi* corrisponde più giustamente al vero. L'Aretino, che seppe colle sue lodi e colle sue calunnie accumularsi tante rendite vistose, era infatti un personaggio abbastanza temuto; e tale era la sua audacia che Clemente VII credette suo dovere vietargli il soggiorno di Bologna durante l'incoronazione di Carlo Quinto. Noto a tutti pei suoi scritti osceni, la sua vita scandalosa e le sue cruenti satire, quel tristo ebbe nondimeno onorevole ricordo nel poema dell'Ariosto. E ciò che maggiormente ne fa stupire è il culto che la saggia Veronica parve professargli. Nelle sue lettere, come nelle sue rime, essa gli è prodiga di ammirazione e di tenere espressioni; lo chiama a vicenda *caro, divino*, « divinissimo virtuosissimo, Signor Pietro mio. » Afferma inoltre che le sue lettere sono per lei di maggior pregio che quelle d'un imperatore di molti regni. Infine quella medesima Veronica che aveva dedicato al proprio marito versi commoventi per sentito affetto, ne rivolge altri a code-

sto personaggio equivoco, che si stenta a credere sieno usciti dalla sua penna. Nè costante adulazione era bastante per quel terribile e temuto libellista! Quello stesso Aretino la cui casa in Venezia era il ritrovo delle cortigiane, aveva egli pure una « donna dei suoi pensieri, » ch'ei chiamava la sua *Sirena*. Per accarezzarlo più delicatamente, la buona Contessa di Correggio dedica alla *bella sconosciuta* un sonetto, che invia al suo adoratore, e quale sonetto! Porta per titolo: *Alla Sirena amata da Pietro Aretino.* Dopo di avere accennato alla felicità della « Sirena, » a tutti i vantaggi che contribuiscono a renderne imperitura la fama; l'autrice enumera tutti i titoli di giusto orgoglio onde può vantarsi una donna « che sola è stata onorata da colui che tutto il mondo esalta e teme » e termina dicendo: Sol con Beatrice fia con Laura insieme Sirena eterna nella terza sfera » (1).

---

(1) Ecco il sonetto nella sua integrità:

Alla Sirena amata da Pier Aretino.

Ben si può dir che a voi largo e cortese
Dei suoi doni sia stato il cielo avaro,
Poscia che l'Aretin, spirito chiaro,
Castamente di Voi, Donna, s'accese.

Da lui verran gli schermi e le difese
Che usar potrete contra il morso amaro
Del fiero tempo: ei vi farà riparo
Verso le gravi sue pungenti offese.

Conviene ammettere che questo è spingere un po' troppo la *licenza poetica!* Ma v'ha di più ancora. Essa gli scrive che il destino le ha riserbato molte prove; pur nondimeno l'ha grandemente favorita, concedendole di trovar grazia appo il signore Pietro: « È questo, essa dice, tale « favore che basta a compensarmi dei molti mali « sofferti, e che di gran lunga sopravanza tutti i « beni che avessi mai potuto desiderare ». L'Aretino inbaldanzito da tante carezze, le invia le sue Commedie oscene e i suoi Dialoghi, che avrebbero potuto fare arrossire per vergogna lo stesso Rabelais! Le parla inoltre con compiacenza dei *Sette Salmi di David* (lavoro dello stesso genere) che egli stava compilando. E la *buona* Veronica, non solo trova i primi componimenti « graziosissimi e incantevoli », ma dichiara altresì « che le tarda « di leggere gli ultimi *(i Sette Salmi del re « David)* come lavoro che sarà senza dubbio

---

Certo, giusta cagion di gir altera
Più che altre avete; da che sol vi onora
Quello che tutto il mondo esalta e teme.

Quanti diranno, ragionando ancora:
Sol con Beatrice fia, con Laura insieme
Sirena eterna ne la Terza sfera.

Sonetto XL di Veronica Gambara, intitolato all'Aretino.

Questo Sonetto, a quanto sembra, piacque tanto a Pietro Aretino, ch'ei lo trascrisse più volte, con *varianti*, in un esemplare dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, stampato a Ferrara nel 1582. Il medesimo si trova fra le opere scelte della dama di Correggio, *Rime e Lettere di Veronica Gambara,* raccolte da Felice Rizzardi di Brescia.

« degno dei precedenti, e che dovrà racchiudere « una teologia ben superiore a quella di Dom. « Scott »! Legge inoltre con « delizia » *La Cortigiana*, poichè vi rinviene allusioni rivolte a lei stessa! E aggiunge che, nel vedersi una prima volta cotanto onorata, nutriva speranza che non sarebbe quella l'ultima; e ciò, segue a dire, non per volgare ambizione; ma pel naturale desiderio ch'essa provava di rivivere nella posterità: « Lo- « data da Voi » sono sue parole « al certo io « vivrò mille anni ».

In quest' ultime parole è la chiave che ne rivela l'enimma di quella strana amicizia e di quella corrispondenza ancor più strana. Una sconfinata vanità può sola infatti spiegare gli incredibili rapporti cordiali che esistevano fra una dama di sì alto grado e un uomo quale fu l'Aretino; da che sì fatta vanità induca talvolta anche gli esseri dotati d'intelligenza a commettere imbecillità fenomenali, a proferire le più volgari menzogne, a patire le più mostruose aberrazioni. Ad ogni modo, e quale che sia la parte che si voglia attribuire a quella tendenza dell'animo nelle relazioni che corsero fra la Gambara e l'Aretino, il fatto delle medesime pone curiosamente in luce la società del XVI secolo.

Se ora vogliamo conoscere quale fosse realmente l'uomo, che la savia e onesta Veronica collocava sì in alto, e che più d'una volta ebbe occasione di atteggiarsi quasi a sovrano nella di lei Villa di Correggio, in mezzo a patrizi e prin-

cipi, a poeti e letterati, ricevendo gli omaggi della Signora del Castello con sorriso di protezione, ci conviene riportare il mirabile cenno che ne ha fatto il Sig. Taine:

« In questo momento, il personaggio più rile-
« vante è l'Aretino, figlio d'una cortigiana, nato
« all'ospedale, parassita per mestiere e maestro
« nell'arte dei *ricatti*. A forza di calunnie e adu-
« lazioni, di sonetti osceni e dialoghi scandalosi,
« costui si è fatto arbitro delle riputazioni di tutti:
« estorce settantamila scudi dai potenti d'Europa,
« s'intitola il flagello dei principi, e fa passare il
« suo stile ampolloso e floscio come una delle
« maraviglie dell'ingegno umano. Non possiede
« cosa alcuna, e pur vive da gran signore, mercè
« il danaro che gli vien dato e i doni che gli pio-
« vono intorno da tutte parti. Fin dal mattino,
« nel suo palazzo sul Canal Grande, i sollecitatori
« e gli adulatori si affollano nelle sue anticamere.
« *Tanti signori,* dice egli stesso, *così di continuo*
« *mi rompono il capo, che le mie scale sono*
« *consumate dallo strisciare dei loro piedi; come*
« *il pavinento del Campidoglio dalle ruote dei*
« *carri trionfali. Io non credo che Roma vedes-*
« *se mai un sì grande accalcarsi di nazioni*
« *con sì diverse favelle quale è quello che ha*
« *luogo in mia casa. Vedonsi quivi turchi, ebrei,*
« *indiani, francesi, spagnuoli, alemanni; in*
« *quanto agl'italiani, vi lascio pensare quanti ve*
« *ne possano essere: del popolo minuto non parlo;*

« *impossibile poi il vedermi senza ch' io sia cir-*
« *condato da frati e preti.* I grandi, i prelati,
« gli artisti gli fanno la corte; da ogni dove
« vengongli recate medaglie antiche, collane d'oro,
« insieme con mantelli di velluto, quadri, borse di
« cinquecento scudi e diplomi d'Accademie. Il suo
« busto in marmo bianco, il suo ritratto dipinto
« dal Tiziano, le varie medaglie d'oro, d'argento
« e di bronzo, che ne portano l'effigie, sfoggiano
« agli sguardi dei visitatori la sua fisionomia in-
« solente e brutale. Egli vi è raffigurato con corona
« in testa, e rivestito di lungo ammanto imperiale,
« seduto sopra un seggio elevato e ricevendo gli
« omaggi e i tributi delle nazioni. La sua popola-
« rità è divenuta universale. *Io veggo,* ei dice, *la*
« *mia effigie sulle facciate dei palagi; la ritrovo*
« *sulle scatole da pettini, sugli ornamenti degli*
« *specchi, su piatti di maiolica, come quella di*
« *Alessandro, di Cesare, di Scipione. Vi accerto*
« *inoltre che a Murano certi cristalli vengono*
« *denominati gli Aretini. V' ha una razza di*
« *cavalli detta Aretina, a ricordo d'un cavallo*
« *ch'io m'ebbi dal papa Clemente e che donai*
« *al duca Federico. Il canaletto che bagna uno*
« *dei lati della casa ov'io abito sul Canal Grande*
« *si distingue col nome di Aretino. Si parla al-*
« *tresì dello stile dell'Aretino: ne crepino pure*
« *di rabbia i pedanti! Tre delle mie cameriste,*
« *o donne di governo che mi hanno lasciato per*
« *diventare gran dame, si fanno chiamare* LE
« ARETINE.

« Protetto e mantenuto così dal pubblico fa-
« vore, ei se la gode, non già delicatamente e
« furtivamente, ma con tutto il cinismo e allo
« scoperto: *Spendiamo, viviamo, beviamo alle-*
« *gramente e..... come uomini liberi. Io sono un*
« *uomo libero* ripete egli sovente; ciò significa
« che fa tutto ciò che gli talenta e che dà libero
« pascolo a tutti i suoi sensi. In quell'epoca la
« fibra era ancora ben temprata, e vigorosi i mu-
« scoli; solo verso la fine del XVII Secolo i costu-
« mi volgeranno a languori e svenevolezze. In quel
« momento gli appetiti sono voraci anzichè raffinati:
« nelle Veneri, che i grandi pittori sfoggiano
« ignude sulle loro tele il torso ha maschia im-
« pronta, lo sguardo è ardito; la voluttà acre e
« franca non dà luogo a ricercatezze più affinate.
« L'Aretino è stato vagabondo e uom d'armi, e i
« suoi piaceri lo attestano. Si fa baldoria in sua
« casa; quivi sono *ventidue donne* talvolta coi
« loro fanciulletti alla mammella: le gozzoviglie e
« i disordini vi sono incessanti.

« Egli è generoso come un ladrone, e se da
« una parte prende, dall'altra lascia prendere:
« *Raddoppiatemi la mia pensione di cinquecento*
« *scudi: ne avessi anche mille volte tanti, mi tro-*
« *verei pur sempre alle strette. L'universo ac-*
« *corre da me, quasi io fossi il padrone del te-*
« *soro regale. Se una giovine povera partorisce*
« *la mia casa ne assume le spese. Se alcuno vie-*
« *ne messo in prigione, a me spetta provvedere a*
« *tutto. I soldati senza equipaggio, gli stranieri*

« *bisognosi, un numero infinito di cavalieri er-*
« *ranti vengono tutti a rinfrancarsi presso di me.*
« *Poco meno di due mesi or sono, un giovane fe-*
« *rito nel mio vicinato, si è fatto trasportare in*
« *una delle mie stanze.* Intanto i suo domestici lo
« derubano. In codesta casa aperta al pubblico si
« ritrova d'ogni cosa alla rinfusa : vasi, busti, dise-
« gni, berretti e mantelli che gli vengono offerti ;
« vini di Cipro, beccafichi, capretti e lepri mandati
« in dono ; meloni e altre frutta che provvede egli
« stesso pel festino della sera. Mangia bene e beve an-
« cor meglio ; e le sue marmoree sale echeggiano
« cogli accenti del suo gioviale umore. Ecco giungere
« delle pernici, ed egli : *Arrostite appena prese,*
« *ho interrotto l'inno che io scioglieva alle lepri*
« *e mi sono tosto messo a cantare le lodi dei*
« *volatili. Il mio buon amico Tiziano, gettato*
« *appena un'occhiata a quegli uccelli, si pose a*
« *cantare meco in duetto il* « Magnificat » *che*
« *io aveva già intuonato.* A quella musica delle
« mascelle » se ne aggiunge un'altra la celebre
« cantatrice Franceschina è una delle sue ospiti : egli
« bacia le sue belle mani, due vezzose ladre che
« rubano non solo la borsa ma anche il core degli
« uomini. *Io voglio,* le dice, *che là dove venga*
« *meno il sapore delle mie vivande, risuoni la*
« *dolcezza del vostro canto* (1). Le cortigiane

(1) *Lettere dell' Aretino* Tomo I, pag. 206. Egli andò a Venezia nel 1527.

« hanno lor domicilio nella costui casa. Egli ha « scritto libri dedicati ad esse, insegnando loro i « modi onde perfezionare la loro professione. Le « riceve, le accarezza, corrisponde con esse, e ne « fa raccolta. Al mattino, quando non visiti lo « studio del Sansovino o del Tiziano, va a ritrovare « delle *grisettes*, dá loro danaro, fazzoletti, tele, « camice, tanto che possano guadagnarsi da vivere. « Per cotale mestiere, ha assegnato dimora in sua « casa a sei giovinette, che sono chiamate *le* « *Aretine:* serraglio senza clausura, nel quale le « avventure, le liti e gl'intrighi danno origine a « bei rumori. Per trent' anni egli ha vissuto in sì « fatta guisa: talvolta gli è toccato qualche ba- « stonatura; nondimeno seguita sempre a ricever « pensioni e si mantiene in familiare consorzio coi « grandi, ricevendo perfino dalle mani d'un vescovo, « scarpe cilestri per le sue concubine; ed è com- « pagno assiduo del Tiziano, del Tintoretto e del « Sansovino. Più ancora, l'Aretino fa scuola, ed « ha imitatori parassiti e osceni al pari di lui: il « Doni, il Dolce, e Niccolò Franco, suo segretario « e poi suo nemico, autore della *Priapea*, che « terminò la sua vita sulle forche in Roma » (1).

Non è d'uopo aggiungere altro a questo breve quadro che ritrae in pari tempo la società di quei giorni e il suo favorito. Quel mondo che oggi ap-

(1) TAINE, *Viaggio in Italia*, Vol. II, pag. 421-422.

pena si è affrancato dalle pastoie del medio evo e di una semibarbarie, aveva allora gusti principeschi e capricci sfrenati; ma nè principî nè convincimenti. L'arte è vero vi regnava sovrana; ma tutto in essa era parvenza esteriore. Lo spadaccino e il libellista vi facevano fortuna a fianco del capitano di ventura e dell'artista. Tutti si incensavano e si temevano a vicenda; ma sincero amore, stima cordiale non vi era. Sovente, quanto più sviscerate sembravano le blandizie, tanto più cupamente meditavasi l'assassinio: si citava Cicerone, *De Amicitia*, nel momento in cui si preparava un agguato. Le maniere eleganti, lo spirito, la cortesia, il lusso esterno e lo splendore degli abbigliamenti facevano perdonare ogni cosa.

Era quindi naturale che un soldato di ventura, eminentemente esperto di tutte corruttele, divenisse il padrone sovrano di sì fatta Società. Ed è segno caratteristico di quei tempi che una donna ben nata e saggia, quale fu Veronica Gambara, si trovasse ridotta a ricercarne l'amicizia, prostrandosi quasi dinanzi a cotanto merito!

Come potremmo quindi maravigliarci che Antonio Allegri si sia tenuto totalmente appartato da sì fatto ambiente? Che poteva esservi di comune fra lui e l'Ariosto, e l'Aretino? La leggerezza dell'uno e l'infamia dell'altro non potevano, se non ispirare profonda repulsione a quell'anima serena e pura, moverne a sdegno l'alta coscienza e il nobile intelletto.

Nè è dire che gli mancasse il favore o l'occasione di farsi strada, meglio e più ch'altri, nella società. Sappiamo da certa fonte che i Conti da Correggio lo proteggevano, tenendolo in gran conto fin dalla sua adolescenza. Durante tutta la sua vita non cessarono mai le buoni relazioni con quella famiglia. Gli *a-fresco* da lui dipinti nella loro Villa, per compiacere al desiderio di Veronica Gambara, vennero eseguiti dal grande artista senza alcuna rimunerazione, La sua firma si ritrova negli archivî, di Correggio fra quelle di tutti coloro che furono, invitati ad assistere al contratto di nozze dei figli della Contessa di Correggio. D' altra parte è ugualmente accertato che il Duca Federico di Mantova gli ordinasse parecchi quadri destinati a Carlo Quinto, e che questi ne rimase altamente soddisfatto. Non sarebbe quindi dipeso, se non dallo Allegri stesso il fare la conoscenza di quest' ultimo, se ne avesse ambito la protenzione. Egli avrebbe potuto, al pari del Tiziano, recarsi a Bologna per porgergli i suoi omaggi, nell'occasione del suo incoronamento. Più agevolmente ancora avrebbe potuto farvi presentare al medesimo da Veronica Gambara, allorchè in quello stesso anno (1530) lo imperatore fece visita alla sua Villa in Correggio. Ma egli non se ne diè pensiero: assorto com' era nel suo grande lavoro della *Assunzione* della Cattedrale di Parma, non volle distrarsene. Una seconda volta l'imperatore tornò a visitare la Contessa di Correggio (1532), fermandosi per due giorni

nel Castello di lei al suo passaggio per Bologna, ove andava ad abboccarsi col pontefice per trattare degli affari dello Stato. Ma Antonio Allegri, interamente preoccupato da' suoi numerosi lavori, non comparve alla Villa, le sue opere gli riempivano tutta la esistenza: e al tempo stesso quella sua vita così semplice, nobile ed elevata, era un esempio di virtù. Ei non conobbe altra regola se non il dovere; non ebbe ambizione se non per la grandezza dell'opera sua, nè altro padrone fuorchè il suo ideale. Senonchè domesticamente familiare com'era coi signori di Correggio possiamo con la immaginazione figurarcelo, allorchè si recava alla loro Villa per dipingervi i suoi quadri a-fresco, vagante di sovente pei giardini a lui ben noti di quella signorile dimora, e rifuggendo dall'incontrarsi coi tanti ospiti illustri, dei quali il mondo gareggiava per ottenere i favori. Ei preferiva senza dubbio contemplarvi gli uccelli, le fontane e i bellissimi gruppi d'alberi colle ridenti prospettive della campagna circostante. In quella scena tranquilla e piena d'incanto, ei doveva provare ineffabile diletto; l'animo suo pensoso e raccolto poteva evocarvi a vicenda le Ninfe e le Grazie, a cui il suo pennello seppe dar vita con tutta la magica soavità dell'innocenza; oppure inalzarsi al sublime ideale del suo *Vangelo*, ch'ei seppe rivestire di tanta bellezza e di splendore immortale.

Capitolo Terzo.

Lo spirito Ellenico manifestato nel genio del Correggio - Sua venuta a Parma, e sua conoscenza colla Badessa Giovanna da Piacenza - Privilegî e libertà delle badesse di S. Paolo - Incarico dato all'Allegri di dipingere il parlatorio della Badessa - Descrizione della *Caccia di Diana* - Processi e difficoltà dell'arte della pittura *a-fresco* - Il parlatorio diviene il salone della Badessa - Successo e celebrità dell'Allegri - Ordinazioni dei Benedettini.

La serena luce dell'alba è foriera del vivo fulgore del meriggio: nè mai gloria d'artista si annunziò con aurora più splendida di quella del Correggio.

Egli ebbe in Mantova come una visione del Bello, e in quella la rivelazione del proprio genio. Quasi per improvviso intuito ei *conobbe sè stesso* e da quel momento si pose al lavoro con quel senso di sovrana indipendenza, che ai grandi maestri stessi non è dato acquistare, il più delle volte, se non verso la fine della loro carriera. Incredibile a dirsi, dopo quella rapida iniziazione, ei si trova, a

ventitre anni, in pieno possesso della sua *maniera*, non imita alcuno, sente e afferma la propria personalità.

Anche io sono pittore, aveva egli detto dinanzi ai belli *a-fresco* del Mantegna. « Anch'io son Greco! » deve aver esclamato davanti alle statue antiche. E lo fu tanto più veramente in quanto che non le copiò mai. I grandi modelli non contribuirono se non a dare un potente impulso alla sua spontanea attitudine per la libera interpretazione della natura. Compenetrato della essenza del Bello, mercè il sentimento immediato dei miti pagani, ei lasciò che tornassero a rigermogliare in lui svincolati da ogni tradizione convenzionale, quasi fiore spontaneo, nell'intimo dell'essere suo e del suo pensiero. Non ricercò nè la linea più corretta, nè i vari effetti del colorito; ma, abbandonandosi alle sue proprie impressioni, si studiò di tradurle in atto mediante la maniera ingenua e profonda degli Elleni. La sua ispirazione ci appare qual sorgente abbondante e pura che sgorga da alto monte e si spande d'intorno in rive fecondi e in limpidi laghi. Sotto il suo soffio avvivatore sorgono, quali fiori soavi, le più leggiadre creazioni che danno vita al suo pensiero. Le sue ninfe, gli Amori, le divinità sono animati dall'alito dello Spirito Ellenico, che penetrando nell'interno della natura, la trasfigurò, quasi rinnovellandola con celeste rugiada.

Le creazioni del Correggio ebbero origine da quella fervida irradiazione dell'anima che si dif-

fonde su tutte le cose. L'intima gioia che emanava dal suo cuore lo circondava quasi di un' atmosfera eterea, di una primavera perenne, in cui l'Olimpo si ridestava a vita con novello sorriso.

Quella precocità ci lascia ammirati, quella spontaneità ci fa stupire; senonchè le evoluzioni del genio son ben più rapide di quelle dello *ingegno*. Questo va cercando la via; il genio invece la scopre d' un tratto. L' ingegno per sè solo non conosce che a frammenti ciò ch' ei vuole; titubante sui mezzi, non giudica dell' effetto, se non dopo l' esecuzione.

Nell' artista completo, all'incontro, la perfetta chiarezza dei concetti porge la misura dei mezzi richiesti per attuarli; e l' abitudine che la mano prende di obbedire al pensiero dà alla medesima quella sicurezza e agilità che a noi sembrano quasi miracolose. I primi lavori *a-fresco* dell'Allegri sorpresero i suoi contemporanei tanto per la loro magica bellezza, quanto per le difficoltà da lui superate. Quello che forse ne colpisce di più in questo grande artista e la profonda armonia che presiede tutte le sue facoltà. Però che in lui l' ispirazione e il calcolo, l' imaginazione e il senso tecnico, il genio plastico e la filosofia, procedono di pari passo; si sostengono fra loro e cooperano insieme senza posa. Nessuno dei pittori moderni ne offre l'esempio di sì completo accordo nelle facoltà artistiche. A questo sono dovute quella severità e quella intima contentezza dell' animo di cui fanno fede le sue

opere, e che, senza quella armonia, sarebbero incomprensibili: da che, l'abbiamo già detto, tutto può inventarsi, fuorchè la *felicità*.

Ritorniamo ora alla storia del giovine artista. Abbiamo parlato del suo viaggio a Mantova; delle pitture e delle ricche collezioni in quella città, che suscitarono il suo spirito ad un nuovo ordine di idee, e che bastarono a far di lui un artista nel vero significato della parola. Fin da quel momento ogni suo quadro segnò in lui un perfezionamento. Le ordinazioni si succedevano frequenti; ed egli consacrava anche alle più umili le più minute cure. In quel periodo ei dipinse il suo celebre quadro l'*Umanità del Cristo*, il cui sorprendente chiaroscuro è una delle meraviglie dell'arte. Circa lo stesso tempo dipinse una *Santa Marta* commessagli da un particolare; come pure un bel quadro per la Chiesa d'Albinea, presso Correggio; e un altro per una principessa della casa d'Este.

Per tutte queste opere la sua fama era giunta all'orecchio della Badessa Sovrana del Monastero di San Paolo in Parma. Quella signora provò vivo desiderio di conoscere il giovine pittore per pòtergli comunicare un pensiero che le stava molto a cuore. L'incontro fra loro ebbe luogo più tardi e ne risultarono gli *a-fresco* nel Parlatorio di San Paolo. Questo lavoro, essendo il primo nel quale si manifestarono tutte quante le facoltà di quel genio eminente, merita un cenno sulle circostanze che gli diedero origine, come pure alcune parole in-

torno alla persona che ne ordinò l'esecuzione. Per tal modo ci sarà dato conoscere, come che di volo, una badessa di quel tempo; ed insieme potremo farci un'idea di quali e quante libertà godessero a quei giorni le Badesse di San Paolo.

Non è facile il concepire come fosse possibile alla Superiora d'un convento il fare eseguire un lavoro di sì fatta importanza nel suo monastero, dove non fosse stata rivestita d'un potere assoluto e irresponsabile (1). Ora la potenza delle Badesse di San Paolo aveva origine antica. La fondazione di quel convento risale circa all'anno 1000. Al pari di molti altri istituti ecclesiastici, era stato dotato di eccezionali privilegi, nei quali era compreso lo esercizio e l'usufrutto di tutti i diritti feudali nei dominî di sua proprietà. L'abate, oppure la badessa, di sì fatti conventi era sovrano e padrone assoluto nel suo territorio. Non solo ne percepiva le entrate, come pure i pedaggi sui ponti e le imposte sulle case, castelli ec., ma aveva altresì il diritto di giudicare negli affari civili e penali entro il suo dominio ecclesiastico. In tali casi il pastorale d'una badessa diveniva più formidabile dello scettro di una regina dispotica. Da che questa sovrana di genere speciale godeva, sotto il suo velo, di tutte le immunità del regio potere, senza il rischio delle

(1) Non si è mai potuto sapere quale somma venisse assegnata al Correggio per tale lavoro, poichè la Badessa Giovanna *distrusse nel fuoco* i conti che si riferivano a quella ordinazione.

vicissitudini della guerra, come che fosse pur sempre esposta ai pericoli che poteano sorgere dalle ire partigiane. Però che, quando un partito giungeva per gelosia d'impero a discacciarne un altro, si vedeva sovente la Madre Superiora di San Paolo esulare dai suoi dominî e costretta a seguire le sorti della sua parte, quasi sovrana detronizzata. I costumi, l' abbiamo già detto, erano violenti in Parma. Le Badesse di San Paolo non riconoscevano altra sovranità all' infuori di quella di Roma. È fama quindi che l' oltracotanza e la alterigia di quelle signore non avesse fine. La popolazione di Parma poteva ben piatire a sua posta, e la Santa Sede lanciare decreti: le badesse si ridevano della città, dei vescovi e dei pontefici. Non tolleravano la presenza di qualsiasi gerarca nel loro territorio. Al tempo di Giovanna da Piacenza, di fausta memoria per l' arte, i privilegi e i diritti di cui godeva il monastero di San Paolo, esistevano in tutta la loro integrità. A questo andiamo debitori della splendida ordinazione che la badessa Giovanna commise al Correggio.

Costei fu l'ultima di quelle donne privilegiate, e non sopravvisse se non poche settimane alla perdita dei principali suoi diritti. Il pontefice Clemente VII, risoluto di por fine ai continui scandali che venivano provocati dalle monache di San Paolo; e volendo dare soddisfazione ai Parmigiani che reclamavano incessatamente contro quelle signore e insistevano sulla loro reclusione, fece definiti-

vamente chiudere il Convento nell' anno 1524. Quella chiusura ebbe luogo nel mese di agosto, e la badessa Giovanna cessava di vivere nel settembre di quello stesso anno. Ribelle, sino all'ultimo, ad ogni decreto che limitava la sua autorità, non rassegnò le armi che all' ultimo istante. Solo allora, affranta dai patimenti fisici (dai quali per molto tempo era stata afflitta) l'altera signora si rassegnò finalmente alla sua prigione. Donna sì fatta aveva d' uopo, per vivere, d' aria e di libertà insieme al pieno esercizio dei suoi privilegi e diritti: col suo potere ebbe termine la sua vita. Fortunatamente per noi e per la posterità, essa era ancora in possesso di tutta la sua autorità nei primordi della carriera del grande Correggio; e ne usò, come vedremo, da castellana affabile ed intelligente.

Le circostanze che stiamo per narrare contribuirono a far conoscere il giovine Allegri a quella donna di gusto elevato.

Poco tempo dopo che era stata eletta badessa del monastero di San Paolo, Giovanna da Piacenza ebbe a surrogare l' amministratore del convento; e affidò quella carica a un suo parente, suo cognato ed amico intimo, il marchese Scipione Montino della Rosa (1). Questi aveva dovuto abbando-

(1) *De' Piacenza* era il nome di famiglia della badessa Giovanna. I De'Piacenza erano patrizi di Parma. Gli scandali a cui avea dato luogo il monastero di San Paolo, segnatamente dopo che Giovanna vi regnava sovrana, erano tali da destare gravi apprensioni nei cittadini di Parma. La badessa, d'animo imperioso e di tendenze aristocratiche quanto di spirito dominatore, non sapeva nè curava mettere un freno

nare Parma in causa delle animosità partigiane. Era molto legato coi Conti da Correggio, presso i quali avea fatto lunga dimora. Quivi imparò a conoscere Antonio Allegri, già celebre in quel tempo. Il Marchese Montino della Rosa era assai noto nel mondo elegante. Apparteneva a quel nucleo di alta

---

alle proprie volontà arbitrarie; nè tollerava che venisse imposto alcun limite al suo potere assoluto. Ciò che donna vuole, lo vuole davvero, a dispetto di Dio e del demonio! Suo primo atto, appena ebbe afferrato il pastorale, fu il disfarsi, a favore del suo amico e congiunto Scipione Montino della Rosa, dell'antico gerente che amministrava i beni del monastero, M. de' Garimberti. Gian Francesco de' Garimberti, uomo d'alti natali, era stato egli pure eletto dalla precedente badessa di San Paolo, la quale apparteneva alla famiglia de' Garimberti, all'ufficio di amministratore del convento. Questa arbitraria sostituzione, fatta dalla badessa Giovanna, fu mortale offesa per la famiglia de' Garimberti. Susseguenti urti reciproci inasprirono vieppiù la lite d'ambe le parti. Gli avversarî erano allora Scipione Montino della Rosa e Gian Francesco Garimberti. Cesare de' Piacenza, fratello di Giovanna, prese le parti della sorella e di Montino della Rosa; ambedue giurarono odio a morte al Garimberti, e finirono coll'assassinarlo sotto il letto del Conte di Caiazzo, nel mese di luglio 1510. Il Garimberti era molto stimato, e godeva d'una bella posizione sociale e d'un pubblico impiego assai importante (era commissario delle tasse e delle imposte). Quell'assassinio suscitò grande rumore nella città di Parma, per quanto fosse abitualmente turbolente. Venne richiesta ad alte grida la messa in accusa dei colpevoli, e si fece appello alla pubblica giustizia; la quale tentò di perseguire gli accusati. Lo stesso convento di San Paolo venne perquisito, malgrado le proteste della badessa: ma non vi si rinvennero i fuggiaschi. Sei anni dopo (1516) la giustizia era ancora occupata nella ricerca dei delinquenti. Si sperava sempre poter sorprendere l'uno o l'altro degli assassini dentro le mura del monastero. Pertanto quell'asilo, che era stato, per ordine della badessa, posto in istato di regolare difesa, venne violato nella notte dagli emissarî della giustizia, con grande costernazione delle monache e indicibile furore della badessa; la quale più tardi si vendicò come meglio seppe facendo resistenza fino all'ultima sua ora contro ogni autorità civile ed ecclesiastica. Queste notizie sono tolte dal *Manoscritto della Cronaca di Parma*, di Leone Smagliati, contemporaneo della badessa Giovanna: documento citato dal dotto P. Affò nel suo opuscolo che ha per titolo: *Ragionamenti del P. Affò, regio bibliotecario, sopra una stanza dipinta dal celeberrimo Antonio Allegri da Correggio, nel Monastero di San Paolo in Parma.* Parma, 1794.

società, che dava l'intonazione a Parma, e di cui la badessa era l'anima. Ei vantò a costei il giovane Allegri, parlandole con entusiasmo del suo ingegno. Giovanna provò tosto il vivo desiderio di vederlo per proporgli un lavoro importante. Trattavasi di dipingere *a-fresco* il bel parlatorio al pian terreno del Monastero, che era attiguo ad un' altra sala e alla camera da letto della badessa, posta nel medesimo piano. La porta esterna metteva sulla strada. Quell' appartamento principesco, che non aveva comunicazione col resto dell'edificio, era stato appositamente preparato per lei. La prima sala era già dipinta con buon gusto. Non occorreva se non di far decorare da mano maestra il parlatorio, che le serviva di sala di ricevimento.

Giovanna da Piacenza, che si intendeva assai bene a tenere il pastorale, sapeva altresì maneggiare con grazia il ventaglio e sostenere una parte brillante nella società.

All' assolutismo del suo governo essa univa la eleganza e le più affabili grazie d' una sovrana. La vivacità del suo spirito, i suoi modi di gran dama e la sua naturale munificenza, le facevano trovar venia per la sua alterigia e le sue tendenze dominatrici. Essa doveva sentire in grado eminente quell' istintivo bisogno e quasi culto del Bello che si riscontrano talvolta nelle nature più frivole e mondane, e che sembra nobilitarle loro malgrado. Quella sete di bellezza è come un alito ignoto che circola nella neve, quasi intuito

di vita migliore che ne compenetra l' esistenza. Ineffabile istinto da cui sorgono tutte le meraviglie della umana immaginativa! Senza di quello non vi sarebbe mai stato nè Olimpo nè Cielo Cristiano. Platone lo considera quale rimembranza più o meno distinta della *divina bellezza,* intraveduta in una esistenza anteriore. Nelle anime elette il culto del Bello, è in fatto, una aspirazione verso l' eterno Vero. In altre non si manifesta se non come bisogno raffinato dei sensi, come gusto delicato per le più ricercate voluttà della vita. - Secondo tutte le apparenze, la badessa Giovanna, la cui tempra viva e appassionata sembra essere stata dominata da una ridente immaginazione, era di quest'ultime. L'idea di ornare la sua sala di ricevimento con opera di sua scelta, che avrebbe ognora presente allo sguardo, è prova evidente d' uno spirito che predilige le cose belle, e cerca goderne a suo bell' agio.

Montino della Rosa fu quegli che comunicò ad Antonio Allegri il desiderio della badessa di vederlo per dargli l'ordinazione di alcune pitture *a-fresco.* Altri si sarebbe dato premura di accorrere. Ma noi vedremo che in ogni circostanza simile l' Allegri, che era d' altronde sovracarico di lavoro, spinse la discrezione verso i suoi protettori sin quasi all' indifferenza. La sua era una di quelle nature che non hanno d' uopo di farsi avanti per venire ricercate. Un misto di fierezza e di soavità, di naturale alterezza e di grazia ingenua, riveste

quegli esseri privilegiati di tale superiorità che, senza che pur n' abbiano coscienza, costituisce la loro maggiore attrattiva. La sorridente serenità delle grandi anime è cosa rara e sorprendente per gli animi più mondani, che s' impone a questi senza offenderli, ed esercita su loro un fascino irresistibile. Tale ci appare l'Allegri ne'suoi rapporti colle donne e i grandi del suo tempo: affabile, sorridente, ma pur sempre, riservato; e sempre chiedente a sè stesso, prima di acconsentire, se l'opera sarebbe d' accordo col suo core. In questo caso doveva esserlo. Nondimeno prima di recarsi a Parma, aspettò che gli se ne offrisse una occasione. Un amico avendolo pregato di andarvi per assistere come padrino al battesimo di un suo figliolo, l'Allegri si risolse ad andare e di profittare di quella circostanza per farsi presentare alla Badessa di San Paolo. È da credere che non ebbero difficoltà ad intendersi. Giovanna da Piacenza dovette scorgere il genio luminoso che irradiava la fronte del giovine Allegri; e questi dovette avere indovinato a prima vista tutte le esigenze raffinate e la fervida immaginazione di quella donna altera. Senonchè non era agevole il compito: da che trattavasi di soddisfare le aspirazioni dell'animo femminile senza compromettere la dignità della superiora; essere ameno, giulivo ed anche seducente, senza fare arrossire le *mura* del convento, per non dire le monache, le quali, come abbiamo veduto, non erano gran fatto scrupolose: bisognava insomma

decorare il salone d' una badessa mondana, che non aveva il benchè menomo terrore della mitologia, ma che pur doveva serbare, anche in quel delizioso parlatorio, la dignità del suo ufficio.

La più lieve circostanza basta all' artista per suscitarlo a creare un mondo. Il nostro pittore vide *tre lune* nello stemma gentilizio della Badessa ; e da quel lieve indizio, che gli ricordava la casta Dea della Grecia, immaginò la *Caccia di Diana :* quell' emblema della luna crescente evocò nel suo spirito tutta la fantasmagoria che diede origine a quella magica scena di ingenua e verginale mitologia.

Il parlatorio del Monastero di San Paolo è una camera a volta, maestosamente semplice ed elegante. È quadrata e rischiarata da una sola grande finestra. A diritta dell' entrata trovasi un ampio camino, sormontato da una graziosa cappa di forma piramidale. Su quella parete l' Allegri ha dipinto la sua *Diana.* La bella cacciatrice, col crescente sulla fronte, è lievemente appoggiata all'orlo d' antico cocchio, e si presenta pressochè di faccia. La lunga veste a larghe pieghe vela, senza nasconderle, le vaghe forme della bellissima persona, lasciandone scoperto e nudo il bianco seno. Tiene nelle mani le redini della daina, attaccata al carro e di cui non si vede che la schiena. La leggiadra e abbondante capigliatura, raccolta dietro la nuca, le inonda le spalle; su queste si scorge la cima della faretra ripiena di freccie :

l'arco è sospeso per una fascia dal lato sinistro. Il suo atteggiamento esprime la rapidità della corsa e lo slancio pieno d'un moto d'ardore. L'inebriante gioia suscitata da quella foga e la freschezza dell'aria libera circondano quella splendida e divina figura di una letizia che le sfavilla negli occhi e si diffonde sulle labbra ridenti. Essa è felice nel fendere l'aria; il seno le balza di piacere; il velo e la chioma le svolazzano intorno. Diresti che la viva brezza mattutina si compiaccia accarezzare quelle nude braccia e cingere amorosamente quella bella figura di dea e di fata. L'ebbrezza che spira da tutta la persona la fa rassomigliare all'Aurora che si slancia ad incontrare la Primavera. La vita in tutta la sua verginale pienezza le incolora le guance delicate e le vezzose labbra, e infonde ne' suoi grandi occhi dilatati un'espressione d'ineffabile dolcezza e contento. Non è quella l'austera Diana, dalle forme quasi virili e dal profilo feroce, della statuaria Greca. É una Diana più in accordo coll'intima sua natura: tutta esultanza, soavità, abbandono. Senonchè quella creazione del Correggio è pur sempre eminentemente greca, inquanto che l'inconsapevole fascino dei sensi si unisce in lei alle gioie dell'animo e del core. E tale fu l'essenza della *vita* e dell'*ideale* che plasmò i capo-lavori dei greci. Per essi quegli Dei esprimenti una completa felicità, tutte quelle loro divinità femminili, tipi di beltà perfetta, adorne di tutti gl'incanti di una natura eccezio-

nale, non erano mere finzioni; erano splendide e palpitanti realtá. Le più eccelse virtù umane vestivano le più elette forme e prendevano poscia il nome di una divinità o di un eroe.

Nel modo istesso il giovine Allegri ideò egli pure la sua Diana, la bella e gioconda cacciatrice; raffigurandola circondata da festosi fanciulli che la precedono, la seguono e le fanno vaghissimo corteo. In quel parlatorio dimentichiamo di essere dinanzi ad un lavoro d'arte; ci sentiamo piuttosto circondati da un' atmosfera di vita ridente e bella. — Sul davanti lumeggia la bellissima Dea; dietro lei, sulla cornice che contorna la camera, gruppi di fanciulli di grandezza naturale si distaccano a due a due in ovali formati da un festone di fogliame avvivato da fiori e frutti; que' patti folleggianti, or gareggiano alla corsa pei liberi campi sotto l' azzuro dei cieli, or si abbandonano ai loro giuochi con tutta l' esultanza e il soave trasporto di quella prima età.

Tale l' impressione dell' insieme di quel capolavoro: esaminiamone ora più particolarmente, ciascun gruppo.

La volta della Camera di San Paolo è divisa in sedici parti da fasciamenti di stucco, che vengono allargandosi dalla sommità alla base. Un festone che fa il giro della Camera è interrotto da *ovali* in forma di medaglioni, nei quali risaltano i gruppi dei fanciulli intenti ai loro giuochi. Sotto ognuno di quei gruppi l' artista ha dipinto in *chiaroscuro*

una fantasia allegorica. Questo finissimo, singolare e originale ornamento denota una profonda erudizione scientifica e in pari tempo una perfetta arte decorativa.

Daremo una descrizione, seguendoli da sinistra a destra, dei sedici *ovali* del Parlatorio, aggiungendovi i sedici *chiaroscuri* posti sotto i primi ciascuno nel suo centro.

Primo Ovale sopra la Dea, a destra.

Due bellissimi putti, uno dei quali, visto a tre quarti, sporge una graziosa gamba ripiegata sul davanti dell' ovale. La sua testina sorridente apparisce sotto il braccio levato, mentre egli si sforza di svincolare l' altro braccio dalle mani del suo compagno, il quale ne ha afferrato con tutto il suo vigore il polso. È un mirabile gruppo, pieno di grazia infantile.

Il *chiaroscuro* – di forma *cintrata* e posto sotto l' ovale, – rappresenta le Tre Grazie, i cui bellissimi corpi sono amorevolmente allacciati fra loro. La figura del mezzo, veduta di dietro, posa lievemente sulla gamba destra. Delle altre due, quella a sinistra si vede di faccia, l' altra di profilo.

L' acconciatura dei capelli, l' atteggiamento delle figure e la bellezza delle forme ricordano i modelli antichi, e al tempo stesso hanno tutta la freschezza di un' opera originale. Infatti quel

gruppo delle Tre Grazie, ideato dal Correggio, non ha nulla di comune, all'infuori del soggetto e della beltà plastica, col celebre gruppo di Raffaello, che questi copiò dall' antico, sull' originale greco in marmo bianco, che si ammirava sino a pochi anni fa nella Biblioteca della Cattedrale di Siena; gruppo che l' Urbinate riprodusse più volte (1).

Il Correggio, come ne fa testimonianza quella meravigliosa opera in San Paolo, non aveva d'uopo d'attingere ispirazione *diretta* dall'antico. La spontanea fecondità della sua immaginazione bastava per sè sola a somministrargli i modelli e a supplire a tutte le esigenze dei suoi concetti.

Secondo Ovale.

Questo gruppo è mirabile per la sua vivacità. Si vedono due fanciullini, uno dei quali volge quasi intieramente la schiena allo spettatore, mentre si sforza per afferrare con una manina i frutti che gli stanno sospesi al di sopra del capo: quella mossa è così viva che il fanciullino sembra quasi uscir dall'ovale. Il torso ben tornito e l'atteggiamento animato di quel bambinello sono mirabili quanto l'espressione del suo compagno,

(1) Quel gruppo in marmo venne rimosso dal luogo dove si trovava nella Biblioteca del Duomo di Siena, per ordine del Vescovo, dopo una visita di Pio IX. Si trova oggi nell'Accademia delle Belle Arti.

che si vede di profilo. Questi appoggia la vezzosa guancia sulla spalla del primo; i suoi occhi pieni d'intelligenza e la manina tesa in alto, accennano, con tutta l'avidità di brama infantile, ai frutti che gli sembrano più appetitosi.

Chiaroscuro del secondo Ovale.

Rappresenta un giovane eroe in piedi, ignudo e lievemente appoggiato sulla gamba destra: la sinistra è alquanto piegata innanzi. Un braccio gli pende inerte al fianco; l'altro è appoggiato ad un tirso. A quella posa negligente e all'elegante simmetria delle forme si direbbe un giovane Adone.

Terzo Ovale.

È questo il solo gruppo serio in mezzo a quel festoso corteo. A noi sembra che sia stato intendimento dell'artista il raffigurare allegoricamente il peso delle ricchezze e quello più grave ancora del potere. Si vede un piccolo fanciullo, dal volto preoccupato, che porta sulla sua leggiadra testolina, cinta d'un *diadema d'oro*, un'enorme pietra, ch'ei tenta di tenere in equilibrio mediante una verga: un mantello gli ricuopre le spalle. Ei sembra affranto dalla gravità del peso. Un altro fanciullo, dalla fisionomia pensosa, gli sta di dietro e stende vivamente la mano sulla corona del

primo, quasi per impedire che cada. Ogni dettaglio di quel quadro par che riveli il pensiero del Maestro. Quel bel gruppo di fanciulletti serî e pensierosi fa meditare sulle varie perplessità delle vicende umane. Nell' infinita varietà de'soggetti di ogni diverso gruppo, nelle movenze e nelle espressioni di que' bellissimi fanciulli, si scoprono mille concetti, mille bellezze arcane. Ogni cosa ha la sua ragion d'essere e la sua intima filosofia: poichè, sotto le magiche parvenze d' un' arte plastica che non ha l' eguale, il Correggio ha celato tesori di scienza e di sentimento. Senonchè la sua scienza si vela sotto una sì perfetta naturalezza, che generalmente si attribuisce ad una maravigliosa *facilità*, ciò che non è se non la perfezione dell'arte.

Chiaroscuro del terzo Ovale.

Vi è rappresentato un giovane davanti a un cippo di colonna antica tutta fregiata di sculture. Nella mano sinistra tiene una cornucopia, e colla destra versa il contenuto di una patera sopra un braciere acceso, come per offrire un sacrificio.

Quarto Ovale.

In questo gruppo è rappresentato un leggiadrissimo Amorino, seduto sull'orlo dell' Ovale, da cui risaltano pure con grande rilievo un grazioso

ginocchio e le carnute braccine. Quelle belle braccia carezzevoli sostengono con qualche difficoltà un grande mascherone di Medusa, la cui truce laidezza e il volto contraffato contrastano singolarmente coll' ingenua grazia del bambino che lo regge. Quest'ultimo rivolge la sua vezzosa testina al suo compagno, il quale, veduto di profilo colla testa e le braccia sporte innanzi, sembra voler rendersi conto esatto della natura di quello strano fardello. Il tipo di que' due putti è oltremodo seducente. Il rilievo e la spontaneità delle loro movenze è mirabile quanto l' espressione che anima quelle due belle creature.

Chiaroscuro del quarto Ovale.

Questo chiaroscuro è uno de' più notevoli. Si vede una giovine donna, seduta e mirabilmente panneggiata all' antica, che porta sulla testa la proboscide d' un elefante. Nella mano sinistra tiene una cornucopia ; nella destra, col braccio disteso, un enorme scorpione. Una cesta di vimini piena di provvigioni è ai suoi piedi. Forse l' artista ha inteso raffigurare la forza che scherza colla malignità senza temerla ? Nell'insieme di quella figura è una inneffabile grazia ; il sentimento dell' antichità vi si ritrova completo come sempre, unito ad una perfetta naturalezza.

Quinto Ovale.

Un altro dei più attraenti e animati fra quei gruppi. Da una parte si vede di schiena un vezzoso bambinello che sta per slanciarsi alla corsa. Un secondo puttino, dalla soave e leggiadra testolina, in atto di riposo, tiene le sue braccine avvinte quasi con passione al collo d' un bel levriero ch' ei si stringe al seno. Il cane, riconoscente a sua guisa, sembra corrispondere col sagace sguardo e il lieve moto del muso alla stretta appassionata del fanciullo. Quel piccolo quadro è un vero capo-lavoro. La tenerezza del fanciulletto pel cane, compagno de' suoi giuochi, e la fedele devozione dell' animale vi sono ritrattati con tanta verità che gli occhi non si stancano di guardare.

Chiaroscuro del quinto Ovale.

Questo componimento è pure un capo d' opera nel suo genere. Il soggetto è nuovo ed originale. Secondo ciò che narra Omero nell' Iliade, Giunone aveva in corso l' ira del suo sposo. A punirla, Giove la fa sospendere per le braccia al cospetto degli Dei dell' Olimpo, attaccandole ai piedi due pesanti incudini: « senza che gli Dei (di-« ce il poeta) osassero interporsi in suo favore ». È quello il momento scelto dall' artista. Si vede

il bellissimo corpo della Dea penzolante per le braccia che sono avvinte con manette d'oro e fissate sopra il suo capo. La sua magnifica chioma, flessuosa e lucida, le scende a ondate giù per la schiena: la bella persona si vede a tre quarti. Le incudini sono attaccate ai piedi, legate esse pure con fili d'oro, sempre secondo Omero. Quel superbo corpo di donna ondeggia soavemente nell'aria con tanta grazia che si dimentica quasi la sua penosa situazione. La vita stessa vi è raffigurata con tutta la plastica bellezza dei greci. Quella mirabile figurina della Giunone, così sospesa, ha servito di modello a Raffaele Mengs per la sua *Andromeda* nell'Escuriale, dopo una visita ch'ei fece al Parlatorio di San Paolo; sebbene egli abbia omesso di parlarne nelle sue opere e ne'suoi numerosi commentarî sul Correggio! Di quella stessa *Andromeda* ei fece una riproduzione per Lord Bristol a Madrid. Ciò spiega il silenzio di quell'entusiastico ammiratore del Correggio sulla *Camera in San Paolo.* D'altronde è stato storicamente avverato ch'egli visitò quel Monastero col permesso del vescovo e ammirò quell'opera meravigliosa con tutto l'entusiasmo d'un esperto conoscitore.

Sesto Ovalé.

In questo è rappresentato un giovane Amore che trae prestamente una freccia dalla farètra,

mentre volge la sua graziosa testa verso una spalla. Un secondo amorino, appoggiato all' incorniciatura fiorita dell'ovale, lo contempla sorridendo.

Chiaroscuro del sesto Ovale.

Una giovane sacerdotessa, maestosamente avvolta in ampia tunica, sta dinanzi ad un altare. Appoggiata ad una torcia, essa versa sul fuoco dell' ara un profumo contenuto in una patera. Quella figura ha tutta l' ineffabile grazia che distingue i più bei tempi della scultura greca.

Settimo Ovale.

Due Amori. Uno di essi volge la schiena allo spettatore lasciando vedere i tre quarti della personcina paffuta. Il corpo dell' altro si vede di profilo, mentre la testa si dimostra di facciata. Ambedue si sforzano a sollevare una lancia armata di una punta di ferro. Que' graziosi corpicini hanno una mollezza ed una eleganza piena di brio.

Chiaroscuro del settimo Ovale.

Si vede un vecchio seduto colla testa posata sul braccio sinistro e appoggiato alla spalliera della seggiola. Tiene nella destra un manipolo di frumento. Bella ed interessante figura, che ci fa pensare al vecchio Inverno, nel cui profondo

seno stanno riposte le messi delle stagioni novelle.

In tutte queste mirabili figurine - che servono d'ornamento agli ovali, e che sembrano non essere altro che una serie di fantasie allegoriche - il pittore ha voluto simboleggiare la vita in tutti i suoi aspetti. Quei personaggi plasticamente parlanti sono al tempo stesso stupendi per squisitezza di sentire e denotano una inesauribile potenza di invenzione.

Ottavo Ovale.

Un leggiadro Amorino, con movenze piene di grazia, tiene nelle sue manine le due estremità d' un arco ch' egli appoggia al ginocchio in atto di trionfo. Dietro a lui un altro bel putto, veduto di profilo, sembra parlargli con ammirazione. Un terzo fanciullo fa capolino, mezzo nascosto dietro al folto fogliame e le masse di frutti e fiori che circondano l' ovale. L' atteggiamento del giovine Amore, che forma il soggetto principale del quadro, ha una ingenuità che incanta. La gioia del trionfo brilla sul volto e nello sguardo del fanciullino. La bellezza di que' grandi occhi neri, il sorriso delle labbra semiaperte, le lievi anella di que' capelli folleggianti che incoronano con tanta leggiadria quelle vezzose testoline, fanno provare un senso di vera gioia a chi contempla quei bellissimi putti.

Chiaroscuro dell' ottavo Ovale.

Un tempio greco d' ordine dorico si presenta al nostro sguardo, sostenuto da quattro colonne e coronato d' un frontispizio decorato di amorini. Si vede sotto il portico, all' entrata del peristilio, una figura di donna seduta che reclina contro un tirso appoggiato sul piedestallo.

Nono Ovale.

Un bellissimo gruppo di quattro amori. Uno di essi, sul davanti, è seduto sulla schiena di un grosso cane ch'ei guida con due cigne legate intorno al collo del poderoso animale. Il gesto e la figura, veduta di profilo, di quel bel fanciullo, pieno di foga e vigore, sono animatissimi. Un altro fanciullino afferra con molta grazia l'estremità delle redini; un terzo le impedisce di impacciarsi l'una con l' altra; il quarto pare si accinga a mettersi alla testa del corteo. La grazia, il rilievo, la verità di linee in quel gruppo; l'angelica e dignitosa bellezza del fanciullo seduto sul cane; tutta quella vita concentrata in sì piccolo spazio, danno a quella scena una indicibile attrattiva.

Chiaroscuro del nono Ovale.

Questo quadretto rappresenta le Parche, sotto la forma simbolica di tre angioli della Morte e della Vita. Hanno grandi ale, leggiadri volti di giovinette, e tengono fra le loro dita i fili del destino. Il carattere di quel componimento è assolutamente originale. Sopra un fondo di paesaggio sorge fiorente l'albero della vita: presso ad un tronco ignudo sono i tre Angioli del Destino. Una di quelle celesti figure, seduta a sinistra e veduta di profilo, torce il filo dalla conocchia che tiene sollevata con una mano; passa quindi quel fragile filo alla sua sorella, quella del mezzo: questa a sua volta lo porge alla terza, la quale seduta ai suoi piedi in atteggiamento pieno di tristezza sembra suo malgrado recidere lo stame della vita. Quelle Parche alate e leggiadre, coi loro bei panneggiamenti, i volti soavi, le lunghe trecce morbie ed quelle grandi ali bianche, offrono il vero simbolo del Destino, con tutte le capricciose alternative della vita e della morte. Una poesia intima, quasi emanazione del core, è impressa in quelle dolci immagini ove nulla è freddamente severo, nè nelle movenze nè nella espressione. Il Correggio, in questo come in altri lavori, ha infranto la tradizione: lo troviamo, come sempre, poeta e novatore.

Decimo Ovale.

Un fanciullo, di cui si vede la schiena e del quale un braccio, una spalla e tutto il bellissimo corpo risaltano con grande rilievo in piena luce, volge con atto vivace la testa verso un altro fanciulletto che si vede di profilo e che appoggia lo avambraccio sul collo di un enorme cane. Quelle due testine ricciute, volte l'una verso l'altra, in animato colloquio fra loro, mentre il primo fanciullo indica al secondo la scena che sta loro dinanzi, sono piene di ingenua spontaneità.

Chiaroscuro del decimo Ovale.

Qui si vede una giovane divinità greca, vestita d' un' ampia tunica talare chiusa all' altezza del seno. Un lungo panneggiamento le scende in maestose pieghe dietro le spalle e ondeggia in balìa dei venti che sembrano accarezzare quella figura e accompagnarne il lieve incesso, mentre essa tiene fra le braccia protese innanzi un fanciullino. È forse il Destino che s'avanza portato dai venti e che presiede alla vita degli uomini fin dall'infanzia? Quale che sia il pensiero simboleggiato in quella giovane Dea, l' impressione che produce suscita e commove la fantasia.

Undecimo Ovale.

Un leggiadro fanciullo, il cui corpo veduto quasi di facciata e il grazioso ginocchio si nascondono fra i cespi di fogliame che contornano l'ovale, è in atto di afferrare con ambo le manine un corno da caccia, la cui imboccatura ei cerca di avvicinare alle labbra d'un altro bambinello, del quale si vede a destra solo la testa. Dietro lui un terzo compagno sembra contemplare un oggetto che tiene in alto. La testina di quest'ultimo ha un grande rilievo, ed è piena di vita e di espressione.

Chiaroscuro dell' undecimo Ovale.

In questo pure si vede una giovane divinità adorna d'una tunica a maniche corte chiusa sul seno e ricoperta da ampio panneggiamento che da un lato ricade sull'avambraccio. Nobilissima è la posa di quella figura, il cui volto si presenta di profilo. Nella destra, il cui braccio è scoperto tiene una sfera ; nella sinistra, una torcia accesa. Forse l'artista volle raffigurare in quella il lume della scienza terrestre.

Duodecimo Ovale.

Si vede di profilo un fanciullo che con tutta la sua forza dà fiato ad un corno da caccia men-

tre ne volge l'apertura verso un altro bambino che gli sta davanti: questi si tura le orecchie in atto di comico sgomento, che è oltremodo grazioso.

Chiaroscuro del duodecimo Ovale.

Un satiro, veduto di profilo e coperto d'una pelle d'animale, è appoggiato al tronco d'un albero, in atto di dar fiato ad una conca marina, che e' si appressa alla bocca. La natura del Satiro, quale l'immaginarono i Greci, è quivi perfettamente compresa e rappresentata. Dotato di tutti gl'istinti dell'uomo primitivo, la sua intelligenza non è per anco sorta a comprendere ciò che v'è di più elevato nella vita, e di più raffinato nelle arti plastiche: pure incomincia già ad esprimersi con una melodia rudimentale mediante la conca marina o il flauto di giunchi.

Tredicesimo Ovale.

Un vaghissimo fanciullo, veduto quasi di facciata, tiene nelle sue belle manine, levate al di sopra della sua testolina ridente, una grossa testa di cervo dalle enormi corna, che ei solleva con aria di trionfo. Dietro lui si vede la metà del corpicino e la testa d'un altro fanciullo, che guarda dinanzi a sè. Al fianco del primo putto si vede di profilo il muso di un grosso cane levriero. Quelle

due teste d'animali sono ritrattate con quel profondo sentimento della natura che il Correggio manifesta con tanta maestria in tutti i soggetti da lui trattati.

Chiaroscuro del tredicesimo Ovale.

Si vede una fanciulla avvolta in leggiero panneggiamento; una tunica a maniche corte le cinge la vita e ricopre la sua leggiadra persona. Essa solleva con molta grazia le falde della veste, mostrando scoperto il collo del piede, quasi in atto di ballo. Sul braccio destro e colla mano distesa tiene una vezzosa colomba che ha l'ali spiegate ed è forse destinata al sacrificio. Codesta figurina, la cui lunga capigliatura cade ondeggiante sugli omeri e dietro la schiena, ha un' ineffabile leggiadria nella movenza quasi ritmica del suo passo.

Quattordicesimo Ovale.

Due fanciulli sono in mezzo all' ovale. Uno di essi appoggia la gamba destra mirabilmente modellata con singolare rilievo al contorno di fogliame, mentre con leggiadrissima movenza volge la testa e la personcina dal lato opposto, levando in alto le braccia per afferrare una ghirlanda di fiori e di frutti che sta sospesa sopra di lui. Il suo piccolo compagno lo sta guardando; mentre un terzo putto, di cui non si vede se non la testa

e un braccio, gli appoggia una manina sulla coscia.

Chiaroscuro del quattordicesimo Ovale.

Si vede di facciata una giovine donna in piedi, coperta di lunga vesta raccolta alla cintola, all' usanza greca, lasciando a nudo il braccio destro. Tiene nelle mani un ramo fiorito. I lunghi capelli che mossi dal vento le scendono a onde sulle spalle aggiungono nuovo incanto all' insieme, mercè l'illusione della lieve movenza della persona. Nessun altro maestro seppe mai ritrarre così mirabilmente la bellezza della capigliatura umana, nè dipingerne con tanta verità il tessuto leggiero e la lucida morbidezza.

Quindicesimo Ovale.

Due fanciulli, vòlti in direzioni opposte, s'incontrano per via. Dell' uno si vede la schiena, dell' altro la faccia; discorrono fra loro molto animati. Quello di destra par che s' adoperi a trattenere l' altro che sembra risoluto a proseguire la sua strada. La grazia, la leggerezza delle movenze, impresse in que'due tipi infantili, sono indescrivibili. Diresti due di quelle creaturine ideali, che vediamo in sogno, belle, vigorose, piene di freschezza e di sorrisi, e con ineffabile soavità nella bocca e negli sguardi.

Chiaroscuro del quindicesimo Ovale.

Una divinità, forse la Fortuna, in piedi colla testa chinata sul petto. Nella mano sinistra tiene un cornucopia, e colla destra dirige un timone poggiato su di una sfera. Come le altre, è vestita alla greca.

Sedicesimo Ovale.

Un fanciulletto, appeso per una mano ad una corda, si dondola scherzando. La metà del corpo e le gambe pendono fuori dell' ovale. Un altro bambino da un lato posa una manina sulla medesima corda e coll' altra trattiene con leggiadrissimo moto di tenerezza infantile il suo compagno per impedirgli di cadere.

Chiaroscuro del sedicesimo Ovale.

Quivi è raffigurata Minerva appoggiata ad una lunga lancia in atto marziale. L'altera testa è cinta dell' elmo guerriero, e nella mano sinistra tiene una torcia accesa che le rischiara il cammino. Il maestro ha voluto dimostrare con quella simbolica figura che la forza e la saggezza debbono illuminare le vie alla Società umana. Il genio del Correggio ha saputo interpretare i miti della Grecia con tutta la libertà del suo ec-

celso intelletto. Da questo lato Antonio Allegri è il solo fra i maestri italiani che abbia saputo risuscitare in tutta la loro bellezza le poetiche leggende e le più vaghe immagini dell' antichità greca. Ei le fa risplendere di tutta la luce che informava il suo spirito, e le rianima al soffio di una ricca e sorridente natura, quale era quella dei poeti che le aveano create.

Tutti quegli a-fresco, vivi tutt' ora com' erano il primo giorno, ci stupiscono per la fecondità dell' immaginativa e la grazia dell' esecuzione. La nostra ammirazione poi si fa maggiore quando consideriamo le innumerevoli difficoltà della pittura murale.

I processi tecnici di quell' arte sono in generale sì poco noti che ci sembra non inutile qui il ricordarli; per essi potremo meglio comprendere quale grado di potenza tecnica avesse già raggiunto il nostro grande artista all' età di soli ventitre anni.

Per dipingere a-fresco conviene anzi tutto disegnare i cartoni nelle medesime proporzioni che si vogliono dare alla pittura stessa: quindi si modellano que' disegni in chiaroscuro, onde poter accertare il valore dei rilievi e il grado d' intensità richiesto pei colori, secondo le ombre e le luci nel disegno. Condotti accuratamente a termine que' cartoni, se ne delucidano i contorni sopra una carta solida ma trasparente: quindi si prepara

l'intonaco del muro; si applica la carta sulla superficie ancora umida di questo, e si calca con un punzone la traccia del disegno, che viene per tal modo riprodotto sul muro. Le maggiori difficoltà incominciano coll' applicazione dei colori. Per vincerle, il pittore deve possedere una sicurezza d'occhio e un vigore di polso che sieno pari alla sua scienza. Anzi tutto è da notare che una volta l'intonaco si è prosciugato non si può modificare menomamente il colorito; l'*a-fresco* non ammette che una sola mano di tinta. Occorre quindi che il pittore ottenga il suo effetto col primo colpo di pennello. Nè basta. Nel diseccarsi dei colori che penetrano nell' intonaco, avviene sovente che le tinte chiare divengono oscure, e viceversa. Conviene quindi che l' artista inverta sempre la scala dei colori: che metta, cioè, l' ombra là dove vuol produrre nella stessa misura la luce e, inversamente, la luce là dove dovrà esservi l' ombra. Ora le sfumature e le gradazioni delle tinte essendo infinite, quelle inversioni lo sono del pari; e l' artista, per rappresentare l' immagine esatta della natura, deve, per così dire, considerarne nella sua mente la negativa. Questa è la ragione per cui le pitture a-fresco sono così di rado ben colorite. In quelle del Correggio all' incontro si ritrova una leggerezza aerea congiunta al rilievo e alla vivacità delle figure; la perfezione dei modelli al nudo, la naturalezza del colorito delle carni, le sfumature e la morbidezza dei

capelli. Perciò che riguarda la qualità dei colori più atta alla pittura *a-fresco*, la migliore è quella delle terre argillose. Queste resistono meglio di ogni altra all'azione combinata della calce e dell' umidita. I colori minerali sono soggetti all' ossidazione, e i vegetali subiscono troppo facilmente l'azione corrosiva della calce. Vi è inoltre un' ultima difficoltà nella pittura murale, che dobbiamo rilevare onde far comprendere meglio tutta l' abilità del Correggio. È necessario che il pittore completi giorno per giorno tutta quella parte di muro che è stata ricoperta d'intonaco molle e impregnato di calce: da che l' indomani egli troverebbe quel medesimo intonaco disseccato; quindi le tinte vi penetrerebbero a stento, e in seguito la crosta screpolata si distaccherebbe facilmente. Se all' incontro il colore viene applicato il primo giorno sull' intonaco ancor fresco e bagnato, penetrerà sino al fondo di quello, e l'*a-fresco*, divenendo per tal guisa parte integrale del muro, rimane saldo al pari di quello.

Tali erano le difficoltà che il giovane artista doveva affrontare. Tutti coloro che hanno veduto il Parlatorio di S. Paolo prima d' aver visitato le stanze del Vaticano e la Cappella Sistina o dopo queste, e che non sono schiavi di una opinione prestabilita, dovranno riconoscere la superiorità di quello pel finito e per la leggerezza della esecuzione.

Come dunque, dirà taluno, la celebrità di

quel lavoro non corrisponde al suo merito? Non è di lieve interesse il ricercare le cagioni che lo fecero rimanere nell' ombra fino ai nostri giorni: mentre tutto concorre a convincerci che il suo primo successo fu pari al suo grande valore. La Badessa di San Paolo accoglieva in quel tempo nel suo salone una brillante società, nella quale erano antiquarî, come Bernando Bergonzi, che possedevano ricche collezioni dell'arte antica; poeti distinti, quali Giorgio Anselmi e Taddeo Algarotti; gentiluomini, come Montino della Rosa e altri molti; tutti eminentemente capaci di apprezzare degnamente il merito di quell'opera. Giammai erasi veduto in Parma lavoro che potesse essergli paragonato; e agli sguardi stupefatti di tutte quelle persone dotate di gusto e di varie cognizioni deve quello essere apparso quale splendida visione. A breve andare divenne il soggetto di tutte le conversazioni: sì che gli *a-fresco* di San Paolo attirarono tosto l'attenzione dei Benedettini di San Giovanni. Questi pregarono il Correggio di dipingere *a-fresco* una piccola cupola, a guisa d'Oratorio, che trovavasi nel loro monastero. Nell'anno seguente egli vi eseguì l'*Apoteosi di San Benedetto*. Questo lavoro che oggi più non esiste, destò l'ammirazione di tutta la città: talmente che i Curatori della Chiesa di San Giovanni fecero al pittore la proposta di dipingere la cupola della medesima. Tuttociò è prova irrecusabile della profonda impressione che gli *a-fresco* in San Paolo produssero nel loro tempo.

Senonchè quell' eletto circolo presieduto dall'amabile Badessa era, da un momento all'altro, condannato a disperdersi. Nel 1524 il Convento venne chiuso per ordine del pontefice, allora arbitro sovrano di quella città; e, come già notammo, la Badessa moriva poco tempo dopo.

Da quel momento la bella *Diana*, coi suoi boschi incantevoli e il festoso corteo di quei vezzosi fanciulli, rientra nella notte dei tempi; come Armida e i suoi magici giardini scomparvero dopo la fuga di Rinaldo. Nessuno ne fa più parola. Il Vasari, il quale d'altronde è pessimamente informato sulla vita e sulle opere dell'Allegri, non fa motto del Parlatorio di San Paolo, poichè ne ignora fino l'esistenza.

Fra quelli che più contribuirono alla riputazione dell'Allegri, è da notarsi in primo luogo Raffaele Mengs. Egli ci ha lasciato intorno al medesimo un libro assai pregevole, nel quale sono descritte a lungo tutte le altre sue opere: ma non vi si trova parola sulla Camera di San Paolo. Dovremmo da ciò concludere ch'ei non l'abbia veduta? Sappiamo invece, da una lettera diretta al suo amico il Cav. d'Azzara e pubblicata dopo la sua morte, ch' ei visitò quella Camera (1). A che

(1) Raffaele Mengs nacque nel 1709 e morì nel 1779. La lettera da lui scritta al Cav. d'Azzara non fu pubblicata se non otto anni dopo la sua morte, nel 1787. Ecco il testo della medesima a proposito dei *chiaroscuri* in San Paolo: « Debbo farvi sapere che, per favore del« l'eccellentissimo Da Liano, ho potuto vedere certe pitture fatte a « *chiaroscuro*, che si trovano nel Convento delle monache di San

dunque devesi attribuire questo silenzio? Un fatto apparentemente insignificante ce ne dà plausibile ragione. Dal medesimo Cav. d'Azzara siamo informati che Raffaele Mengs prese per modello della sua *Andromeda,* dipinta per l'Escuriale, la bellissima figurina della *Giunone* del Correggio, sospesa per le braccia e dipinta a chiaroscuro nella Camera di San Paolo: da ciò tutto si spiega. Il Mengs ha evitato di far menzione di quegli *a-fresco* per non mettere il pubblico sulla traccia del suo modello. La chiusura del Convento, d'altra parte, era per lui una sicura garanzia contro qualsiasi curiosità indiscreta: il silenzio del critico copriva il furto del pittore! Egli senza dubbio si tranquillizzava pensando che l'Allegri era abbastanza ricco di gloria perchè fosse lecito ad un suo appassionato ammiratore l'involargli, senza alcun torto, una delle sue creazioni, mentre quegli poteva così fare a sè stesso un festino d'una briciola caduta dalla sua lauta mensa!

Il Parlatorio di San Paolo, ad ogni modo, segna il primo passo decisivo del Correggio sulla via dell'Arte grande, ch'ei doveva percorrere sì

« Paolo; le quali pitture sono tutte copiate e imitate dall'antico, o « somigliano per l'eccellenza dell'esecuzione a quelle di Raffaello e « de' suoi migliori allievi ». Si noti che non una sola parola vi è detta delle *pitture murali* che formano l'ornamento principale del Parlatorio. Il Mengs sembra unicamente preoccupato dal desiderio di far credere all'amico che « *i chiaroscuri di San Paolo* erano copiati da medaglie antiche »: senza dubbio per giustificare il profitto che egli stesso ne aveva tratto!

rapidamente e con sì splendidi risultati. Ei fu, senza dubbio, eccellente anche nei quadri a olio: ma la pittura murale fu quella nella quale ei diè prova del suo più alto stile, e in cui potè attuare i suoi più vasti e sublimi pensieri.

La *Caccia di Diana* rivela non solo la mano di potente maestro, ma eziandio il completo affrancamento da ogni convenzionalità. L'Allegri dà prova, in quel lavoro, di essersi al tutto svincolato sì dalla rigidezza ieratica come dalla così detta *linea classica ed accademica* coltivata da Raffaello. Figure, soggetti, atteggiamenti e movenze, tutto è preso dalla natura; e al tempo stesso l'insieme è come trasfigurato da un alito ineffabile di grazia e di gioia. Ei move ognora dalla natura per sorgere all'ideale: poichè l'arte in lui emana da una profonda osservazione ispirata e guidata da un'anima privilegiata. Poche medaglie antiche, alcuni camei, qualche statua greca, travedute in Mantova, bastarono a rivelargli il segreto dell'Arte: il resto lo attinse in sè stesso. Dove potremmo ritrovare altrove quelle leggiadre movenze, quelle bellissime teste, quelle ninfe che spirano tanta soavità, e il cui candore sembra irrorato di perenne rugiada? Ove quella fosforescenza spirituale che irradia dagli occhi; quella serenità, quell' estasi dell'anima assorta nella contemplazione delle cose divine?

Di fronte a quelle creazioni noi sentiamo che il Maestro ha evocato un mondo novello dal suo genio e dal suo core. Senonchè vi ha in quello

tanta verità e tale potenza di convincimento, che esso è per noi qualche cosa di ben superiore ad una chimera dell'immaginazione. Sentiamo il bisogno di credere che esso abbia esistenza reale, dove che sia: e quasi involontariamente esclamiamo: *La felicità non è un sogno, poichè ci sorride a traverso la bellezza e la profondità del sentimento: l'ideale non è larva menzognera se giunge a rivelarsi con tanta naturalezza!*

Capitolo IV.

Il genio del Correggio al suo apogeo - Fusione dello spirito ellenico colla filosofia cristiana - Matrimonio del Correggio con Geronima Merlini - Ritratto di quest'ultima indovinato nelle *Madonne* dell'Allegri - Carattere del loro amore e profonda armonia della loro unione - Le *Madonne* del Correggio - Altri quadri - Lavori preparatori per le Cupole di San Giovanni e del Duomo - Gli *a-fresco* nella Cattedrale condotti a termine mentre la peste infierisce in Parma - Morte di sua moglie - Suo ritorno a Correggio - Suoi ultimi lavori e sua morte.

È carattere proprio dei grandi artisti del Rinascimento, e di tutte le anime più elette che vissero dipoi, l'avere assimilato ad un tempo il genio ellenico collo spirito del Cristianesimo. Quelle due correnti racchiudono in sè quanto v'ha di migliore e di più santo nella Umanità: da un lato la scienza del Vero e del Bello; dall' altro la vita dello spirito e la grande religione dell'amore e del sacrificio di sè pel bene di tutti. Nel Correggio la fusione di que' due mondi, in apparenza così opposti l'uno all'altro, e la cui perenne lotta costituisce da due mila anni il fon-

damento stesso della Storia Umana, si operò senza sforzo e in modo sì spontaneo che lo vediamo procedere di pari passo con lo svolgimento delle sue più intime facoltà. La sua era una di quelle nature che non possono concepire il Vero se non sotto la forma del Bello; e per le quali l'Arte non può essere se non interprete e ministra della umana nobiltà. Fino da' primordî lo vediamo dipingere con eguale successo soggetti mitologici e soggetti religiosi. L'accordo fra lo spirito antico e il moderno è in lui sì perfetto che troviamo una grazia tutta ellenica nelle sue Vergini, e una soavità e tenerezza tutta moderna nelle sue Ninfe e nelle sue Divinità pagane.

Ciò nondimeno noi possiamo affermare che se l'anima più poetica della Grecia ha presieduto ai primi albori del suo genio, un' alta filosofia, vera essenza del Cristianesimo, fu scorta suprema al pieno sviluppo di quel genio istesso.

Abbiamo tentato di descrivere quell'aurora della sua giovinezza, sfavillante di gioia e di festosa innocenza che ci è rivelata nella *Caccia di Diana,* e che si diffonde in que' fogliami stillanti rugiada, e in tutti que' vaghi fanciulli che sembrano evocati a vita dal sorriso di quella bella Dea.

Dopo questi sorgeranno alla chiamata del Maestro le *Antiopi,* le *Io,* le *Leda.* E sarà quello il suo pieno meriggio, lumeggiato dal grande astro della Grecia e dell' Italia. Sotto i raggi di quella splendida luce il mondo del mito antico ne appare

fecondato di nuova vita sul verdeggiante seno di Cibele: mentre al di sopra di quelle effusioni di una ridente immaginazione s'inalzano le sue più sublimi creazioni. In queste la grande epopea cristiana rifulge di chiarore insolito e pur quasi famigliare, che sembra avvicinarla a noi. É la *Vita nuova* sì profondamente invocata dai poeti del medio evo: la grande palingenesi tante volte annunciata, resa ora visibile mercè la sovrana magia del pennello. È la dottrina del Cristo liberamente interpretata e fatta manifesta per luminosa Visione da un sacerdote del Bello, ogni pensiero del quale si traduce in simbolo pieno di luce. A noi sembra che Platone avrebbe nel modo istesso contemplato e interpretato l'Ideale cristiano, s'egli avesse potuto conoscere quell' artista veramente divino.

Tale fu, al suo apogeo, il genio del Correggio. Abbiamo già, nella *Introduzione*, accennato a quelle sue opere maravigliose: ne riparleremo nell'ultimo Capitolo: limitiamoci per ora a seguire lo svolgimento morale del Maestro nella sua vita più intima.

Il Correggio fu ad un tempo pensatore, artista e credente: anima, pensiero e immaginazione furono in lui in accordo perenne fra loro. Per *fede* non intendiamo la credenza in un dogma astratto e assoluto; sì bene quell' identificarsi dell' anima col proprio ideale, che fa sì che per essa quell'ideale è più *reale* della stessa realtà. Colui che ama *crede* e gioisce della sua fede. Il dubbio è

proprio delle anime deboli, che non sanno amare completamente e vivono nel continuo timore di una delusione. Le anime grandi hanno fede in se stesse; e quella fede si comunica in altrui mercè la potenza della propria irradiazione. Ciò avvenne pel Correggio, come per altri eletti spiriti. Egli seppe ispirare fede intera e profonda passione ad un' anima sofferente che non aveva mai conosciuto l'amore, e che languiva all'ombra come fiore a cui manchi il sole. Que' due esseri, che dovevano amarsi per tutta la vita, si compresero e si amarono fin dal primo sguardo.

Geronima Merlini, è questo il nome della giovinetta che divenne poi sposa del Correggio, era una di quelle creature eccezionali, sensibili e fragili, che non sembrano nate a vivere e prosperare su questa terra: uno di quegli esseri che un soffio basta a far ripiegare sopra sè stessi, e che aspirano tacitamente ad altra esistenza, poichè non è dato loro il trovare quaggiù nè pace nè soddisfazione alcuna, ma solo il tedio e lo sconforto. Il lontano riflesso d' un' altra e migliore vita sembra affascinare quelle anime romite, attirandole ad altro lido ove sorride loro la speranza di più sereno avvenire.

Tale senza dubbio era la disposizione d'animo della giovane Geronima nel momento in cui s'incontrò la prima volta col Correggio. Compresa di cupa malinconia, il cuore oppresso da indicibile tristezza, in preda a tetri pensieri e depe-

rendo visibilmente, sembrava già destinata a immatura morte. Unica figlia d'uno scudiero del Duca di Mantova e orfana a quindici anni, essa aveva già fatto un testamento nel quale lasciava il suo patrimonio ai suoi zii.

Un caso avventurato fece sì che in quel frattempo incontrasse il Correggio: e sembra che fin dal primo istante essa scorgesse negli sguardi dell'Artista un raggio di quella vita che non aveva potuto ritrovare altrove. Da quel giorno si rianimò; il colorito della salute ritornò sulle pallide guance, il sorriso sulle labbra smorte: il fiore già mezzo appassito si risollevò sul suo stelo per espandersi al sole dell'amore.

Poco dopo quel primo incontro il giovine Allegri chiese in isposa la fanciulla Merlini. Essa possedeva qualche sostanza ed era di nobili natali, secondo ciò che ne è dato giudicare dalla considerazione di cui godevano i suoi parenti nella Corte di Mantova. La mano della giovinetta gli venne concessa e il matrimonio ebbe luogo poco dopo che si furono fidanzati. Quel connubio fu dei più felici, in quanto che corrispose ai desiderî e alle migliori aspirazioni della giovine coppia. Quattro figliuoli, un maschio e tre femmine, completarono quella unione, a cui l'amore non venne meno mai. La loro vita domestica, confortata e benedetta dalle loro bellissime creature, deve essere stata l'immagine fedele della più vera e santa felicità.

Ci manca un ritratto di quella donna che ci desta tanto interesse e che fu la compagna adorata del Correggio. Possiamo nondimeno, senza presumere troppo, cercarne l'immagine nelle fattezze delle sue più soavi Madonne, dipinte dopo il suo matrimonio, che ebbe luogo nel 1520.

Fragile e delicata, aveva di poco varcato i 15 anni, Geronima Merlini offriva senza dubbio nella sua persona e nel suo atteggiamento un tipo eccezionalmente nobile. Gli occhi grandi, scuri, teneri e luminosi, quasi assorti in dolce meditazione, che animavano l'ovale del volto; il naso affilato e gentile, che armonizzava con la grazia della bocca vermiglia rilevata ai canti da mite sorriso; la fronte nobilmente spaziosa, sede di elevati pensieri: tale si presenta alla nostra immaginazione la sposa del Correggio.

Si è detto sovente che « il matrimonio è la tomba dell'amore ». Se ciò fosse vero, quello dell'Allegri colla damigella Merlini dovrebbe considerarsi quale singolare eccezione a quella regola; da che in esso tutto l'incanto del primo amore venne indefinitamente prolungato. Quell' amore crebbe nella loro vita come una sinfonia, nella quale le voci più commoventi dell'esistenza presente sembravano fondersi in quelle più riposte e misteriose di un immenso « *altrove* ».

Tali furono i rapporti del Correggio colla compagna dell' anima sua. Sì fatte unioni d'anime, che sono pur troppo rare, raffermano la

fede nell'ideale e avvolgono la vita nel magico velo di « Maïa », che circondava ogni oggetto di una iride immortale e della perenne bellezza della giovine Aurora.

Fra tutti gli Artisti l'Allegri fu il solo a cui venne concessa una tanta felicità. L'animo più selvaggio e altero di Michelangelo ebbe pure il concetto dell'amore casto e nobilmente appassionato, ma dovette appagarsi col rivolgere sonetti platonici alla donna del suo cuore, la bella Vittoria Colonna. Il mite Raffaello non ebbe se non un amore volgare, sebbene pieno di passione. Il bel Leonardo, per quanto affabile e ricercato, visse quale sfinge inscrutabile, e niuno giunse mai a penetrare gli arcani della sua vita interiore. La sposa del Tintoretto sparisce dietro l'immagine di una figlia adorata, la cui morte fu al pittore causa di profondo, acerbo cordoglio.

La donna del Correggio fu l'angiolo custode del suo focolare, la santa ispiratrice della sua vita, partecipando ogni pena come ogni gioia coll'uomo di sua elezione. Que' due esseri non si allontanarono mai l'uno dall'altro, se non per qualche inevitabile necessità. Nei brevi viaggi, come ne' più lunghi soggiorni fatti dal Correggio a Parma, la moglie lo accompagnava sempre. Essa e le sue care creature erano, oltre la sua arte prediletta, le sue uniche gioie. Per le anime della sua tempra, appassionate e tenere, l'amore aumenta ogni giorno, mercè la consuetudine di dolce convivenza:

ogni istante ne accresce la forza in virtù di ogni nuova espansione e di ogni nuova rimembranza.

In quel periodo della sua vita il Correggio produsse le sue più belle opere. Già ne' suoi primi anni egli aveva dato prova di profondo disinteresse e di eccezionale bontà d'animo. Prima del suo matrimonio egli aveva dipinto, fra altri, due quadri che avevano per soggetto gli *Sponsali di Santa Caterina*. Uno di questi si trova oggi al Louvres, l'altro a Napoli. Offrì il primo a sua sorella nel 1519, come dono di nozze (1); il secondo lo regalò in segno di riconoscenza ad una povera donna che l'aveva assistito durante una malattia. Questi due quadri hanno tale espressione di candore e di verità, che producono una profonda emozione anche nei cuori più umili. Si racconta, a proposito del primo, che sei giovinette ne furono tanto commosse che si consacrarono al chiostro, sperando forse trovarvi quelle gioie celesti e pure che sono rivelate nel quadro!

Non può negarsi che le Vergini e le Sante del Correggio non sieno circondate d'una aureola di candore che dà loro un carattere ideale superiore ad ogni altro. Le fattezze dei loro leggiadri volti, forse meno regolari di quelle delle Vergini di Raffaello, hanno senza dubbio maggiore espres-

(1) Il giovane Allegri, in quella stessa occasione, assunse l'impegno di assegnare a sua sorella una dote di cento scudi in oro.

sione. Queste ultime, sovrane maestose e delicate, sembrano vivere in una sfera troppo lontana da noi: quasi diresti che giungono appena a commoversi pel bambino che tengono fra le braccia: destano ammirazione, ma lasciano freddo il core. Le Vergini del Correggio, all'incontro, ci commovono come una melodia mormorata presso una culla, che ci ricorda l'affetto della madre, e ridesta in noi le più care memorie collegate ad una speranza immortale.

Un dolce chiarore avvolge quelle creature soavi, le cui labbra sorridenti sembrano quasi profumate dal santo alito della maternità. L'amore del Bene, che le compenetra, irradia dalla loro fronte e ci attira ad esse per irresistibile, spontanea simpatia. Se per tanto quel tipo ideale della *Vergine Madre* c'incanta e suscita in noi una sì profonda emozione, che potremo dire dei putti, di quegli Angioli del Correggio coi loro sorrisi pieni di sole, che si librano sì leggermente nell'etere, scherzando fra le nubi e slanciandosi per gli spazî colla librea gioia degli augelli? Quegli Angioli possono invero dirsi una delle meraviglie del mondo! Ei li ritrasse di ogni età, ne' più graziosi atteggiamenti, sempre belli e raggianti di pura luce. I loro grandi occhi luminosamente dilatati, le loro vezzose teste, circondate di anella dorate, ci fanno provare un indicibile gaudio: veri messaggeri celesti recano seco le più soavi consolazioni.

Il Correggio sembra prediligere l'innocente

candore della natura infantile. Centinaia d'angioli fanno corona al suo *Cristo Trasfigurato* in mezzo allo splendore del suo immenso cielo. Angioli ed Arcangioli annunziano, accompagnano e seguono la *Vergine* adorata, nella sua divina *Apoteosi;* e sembrano sfavillare di gioia nel contemplare la sua beatitudine eterna. Presiedono alla *culla di Gesù,* e ne confortano la suprema angoscia nell'*Orto di Getsemani.* Circondano gli Apostoli trasfigurati essi pure nella gloria del loro Signore. Li vediamo infine, auspici dei Consigli dei Padri della Chiesa e delle opere degli Evangelisti nel momento della loro più sublime ispirazione. L'angiolo, secondo la poetica leggenda cristiana, è il genio tutelare dei buoni. Profondamente compreso dell'alto significato di quella leggenda, il Correggio ha collocato i suoi angioli che per lui rappresentano *lo spirito del Bene* al lato di ogni suprema felicità e di ogni nobile ispirazione.

La venuta del Correggio a Parma segna una nuova êra nella storia dell' Arte. È il pieno meriggio che succede alla notte del Medio evo. Egli reca seco, mercè la potenza del suo genio, la splendida luce di un nuovo e più alto ideale. Prima di lui si trovavano qua e là in Parma alcune pitture ieratiche (1). Ma non vi è tra quelle alcuna

(1) Le antiche chiese sono ivi degne d'interesse; segnatamente il Battistero, che è di data molto remota ed assai bello. Le porte del medesimo sono di bronzo scolpito, e vi sono raffigurati alcuni episodi

specialità degna di nota, o tale da costituire una scuola. I costumi battaglieri e le continue perturbazioni di cui quella città era stata teatro, avevano troppo di sovente stornato gli animi dalla pacifica corrente dell'Arte. Ora per un motivo, ora per altro, Parma era rimasta fino allora come appartata ed estranea al grande influsso del Rinascimento italico: o ne aveva risentito solo un lieve riflesso. Senonchè eranvi, tra i signori ed i più colti dei suoi cittadini, alcuni egregi apprezzatori della antichità disposti ad incoraggiare le riproduzioni artistiche fatte sui più bei modelli dell'antico. Mercè l'impulso dato da sì fatti patrocinatori venne in fama l'abile modellatore Begarelli, i cui gruppi in creta destarono l'ammirazione di Michelangelo il quale nel vederli esclamò: « Se quella creta divenisse marmo, guai alle statue antiche! » Il Begarelli fu contemporaneo e amico del Correggio. Se ci è concesso il giudicare della *scienza plastica* di quest'ultimo dalla singolare bellezza delle forme che adornano il Parlatorio di S. Paolo, possiamo affermare che egli era già maestro nell' arte plastica prima del suo incontro col Begarelli. È d'altronde fuori d'ogni dubbio che l'Allegri modellava egli stesso in creta con grande abilità i suoi gruppi e le sue figurine: collocava poscia quei

---

del Vecchio e del Nuovo Testamento. L'interno è adorno di pitture murali, notevoli nel loro genere, che risalgono ad un' epoca anteriore a quella di Giotto; cioè circa al 1260.

medesimi gruppi nella posizione che i personaggi immaginati da lui dovevano occupare nel quadro. Que' modelli plastici, ch'ei volgeva e rivolgeva a sua posta, aiutavano il pittore a comprendere e a precisare il chiaroscuro per fissarlo definitivamente nel componimento dei suoi cartoni. Se ne serviva quindi pei suoi *a-fresco* che ci rivelano la sua prodigiosa scienza. In tal modo vennero composti que'gruppi d'Angioli e d'Arcangioli che vediamo dipinti con tanta verità sotto la volta del Duomo.

Il periodo della sua vita che seguì l'esecuzione degli *a-fresco* in San Paolo fu il più brillante della sua esistenza e venne contrassegnato da una eccezionale attività che non doveva cessare che alla sua morte. Le ordinazioni gli venivano da tutte le parti; e gli amici lo amavano pel suo carattere, quanto lo ammiravano per la grandezza del suo genio ognor crescente.

Riprendiamo frattanto, per ordine cronologico, la narrazione di quegli eventi della sua vita che corrispondono alle date de'suoi diversi lavori. Nell' anno medesimo in cui ebbe luogo il suo matrimonio (1520) ei dipinse varî quadri *a olio:* in tutte quelle Madonne s' indovinano le sembianze della sua giovine sposa; e più segnatamente nella *Bella Zingarina*, nella *Madonna della Cesta*, e in altre ancora. Al suo ritorno in Parma, sul finire dello stesso anno, vi eseguì due bellissime pitture *a-fresco:* una rappresenta *La Vergine ed il bambino*; l' altra l'*Annunziazione.*

I Benedettini erano rimasti così contenti dell' *Apoteosi di San Benedetto,* pitturata dal Correggio nel dormitorio del loro convento, che gli proposero di dipingere la Cupola di San Giovanni: lavoro troppo importante perchè non richiedesse lunga meditazione. L'Allegri, modesto com'era, sulle prime dubitò delle sue forze; nè consentì a tale proposta se non dopo matura riflessione.

Si trattava, come abbiam detto, della Chiesa di San Giovanni. La visione Apocalittica dell'Apostolo, il mistero della vita futura, l'Umanità trasfigurata nell'ideale del Cristo trionfante, tutto ciò fu per lui una grande rivelazione dell'Eterno Vero. Forse nei primi momenti sarà rimasto quasi sgomento dinanzi all'intenso splendore di quella rivelazione: forse per un tempo diffidò di sè stesso e ristette scoraggiato. Di fronte a qualunque grande impresa, dubbî e timori di tal fatta si affacciano inevitabilmente a tutte le anime eccelse. Assai più ch'altri e quasi d'un tratto, fin dal primo istante, sanno misurare colla chiaroveggenza del genio tutte le difficoltà che si oppongono alla manifestazione del loro concetto: il dovere di creare i tipi più perfetti e quindi esprimerli, in accordo con tutte le esigenze dell'ideale nell'arte, s'impone quasi *necessità* di legge naturale. Senonchè il dubbio cessa e la luce sorge non appena l'intelletto ha potuto afferrare ogni dettaglio dell'opera intera, che allora soltanto appare allo sguardo della mente sotto forma definita e chiara.

Al Correggio, in questo caso, occorreva creare un nuovo ciclo di personaggi divini, onde formarne la grande *epopea* che splendeva dinanzi al suo spirito creatore. Nuovi tipi e nuove fisonomie si richiedevano per annunziare agli uomini una êra novella per l'Umanità e al tempo stesso un' epoca più luminosa per l'Arte. Solo quando ei sentì di poter trattare degnamente l'alto soggetto, acconsentì e prese formale impegno, mediante regolare contratto, di dipingere la cupola di San Giovanni (1520).

Dai registri d' amministrazione di quel monastero risulta che fra il Priore dei Benedettini e l'Allegri fu stipulato un contratto nel mese di Luglio 1520: che quest'ultimo doveva ricevere, per l'opera commessagli, la somma di 130 ducati d'oro; trenta dei quali gli vennero versati, in anticipazione, il 6 Luglio di quello stesso anno. Da ciò possiamo supporre che il grande pittore avesse già preparato i suoi cartoni, e fosse quindi pronto a dar mano al lavoro. Oltre alle difficoltà ordinarie si aggiungeva, per gli *a-fresco* in San Giovanni, la scarsità della luce: infatti la Chiesa è talmente oscura, che era impossibile pel maestro il lavorarvi se non in certe ore del mattino; ed anche allora solo se la giornata era serena. Senonchè colla forza di energica e perseverante volontà il genio giunge a superare i più grandi ostacoli: e il Correggio lo ha dimostrato in grado eminente.

I suoi studi preparatorî furono profondi e co-

scienziosi come sempre. - Si conservano tuttora in varî luoghi alcuni bellissimi disegni e cartoni notevoli che ci mostrano quante *varianti* egli facesse di una medesima figurina, prima di scegliere definitivamente il tipo delle sue creazioni. V'hanno alcune figure di Apostoli in diversi atteggiamenti, che si trovano ripetute in ischizzo fino a dieci volte! Egli cercava di esprimere colla maggiore semplicità il Bello e il Sublime nelle loro più nobili manifestazioni. Solo i Greci avevano in egual modo interpretato l'Arte; da che ciascuno dei loro tipi era animato dallo spirito che gli era proprio, e si trovava quindi in esso un perfetto accordo fra la forma esteriore e l'intima vita del pensiero che lo informava.

Un altro artista, Girolamo Mazzola, detto il *Parmigianino,* fu invitato insieme al Correggio ad ornare di pitture murali due cappelle laterali della Chiesa, a ciò che la medesima raggiungesse la maggior perfezione possibile. Il giovine parmigiano, sebbene non avesse allora più di 19 anni, aveva già incominciato a farsi conoscere. Dotato da natura di pronto e vivace ingegno, egli apparteneva inoltre ad una famiglia di Parma nella quale l'attitudine alla pittura era ereditaria. Alla grazia del pennello univa una sorprendente facilità di esecuzione. Senonchè per indole egli era il contrapposto del Correggio. Capriccioso e frivolo quanto questi era serio e profondo, amava il lusso ed era avido di avventure: strano e disordinato

nelle sue abitudini, faceva singolare contrasto con l'austero e modesto suo compagno.

Intanto che il Correggio si consacrava con tutto l'animo al primo componimento preparatorio della sua grande opera, Parma venne assalita dalle armi straniere. Fu quello un momento di grande perturbazione per tutta Italia, e Parma ne risentì essa pure gli effetti. L'alleanza fra Carlo Quinto e il Pontefice era stata da poco tempo conchiusa. La città era piena d'uomini d'arme e di tumulti. Le milizie degli alleati la minacciavano dal di fuori; e siccome le palle nemiche venivano a cadere fin nella Chiesa di San Giovanni, il Correggio fu costretto a ritornare in seno della famiglia, rifugiandosi nella sua città nativa per isfuggire i pericoli dell'assedio (1). Gli ausiliarî del Papa riportarono da ultimo la vittoria, e Parma rimase soggetta al dominio pontificio (2).

Durante quella sua assenza, il Correggio eseguì parecchi dei suoi più bei lavori in olio: la *Antiope dormiente*, e la *Scuola d'Amore*, furono il resultato delle sue ore d'ozio. Se si raffronta la pittura *murale* con quella *a olio*, sotto l'aspetto

(1) Per quel viaggio l'Allegri ricevette un acconto di otto ducati d'oro, sul prezzo dell'opera già incominciata. Con quella somma egli fece acquisto d'una cavalcatura, che gli servì per far ritorno a casa.

(2) Nell'anno 1521, Parma, allora occupata dai Francesi, fu assalita dagli eserciti degli alleati (Alemanni, Spagnuoli e Italiani). Sotto gli ordini di Pietro Colonna e del Marchese di Pescara, i medesimi sottomisero Parma in nome di Leone X. La città, che aveva sofferto le angustie dell'assedio, fu allora messa a ruba e a sacco in mezzo ai più atroci disordini (F. Guicciardini, Lib. XI, Cap. V, pag. 214).

della difficoltà d'esecuzione, la seconda non è se non un giuoco da fanciullo. Il maestro non ebbe quindi a distogliersi dal suo grande lavoro, se non per qualche breve istante ch'egli impiegò a comporre i suoi numerosi quadri *a olio*.

L'anno seguente, 1522, ei fece ritorno a Parma e si dedicò con nuovo ardore al proseguimento dell'opera assunta. La bellezza del lavoro e il genio dell'artista ispirarono tanta fiducia nei Benedettini, che fin d'allora gli affidarono l'incarico di dipingere parimente la maggior cupola del Duomo. Vollero altresì che, dopo avere studiato le disposizioni del luogo destinato ai suoi futuri lavori, l'artista facesse loro una minuta descrizione della opera che avrebbe inteso di eseguirvi.

L' Allegri esaminò l'interno della Cattedrale in compagnia dei *santesi* del Duomo, fra cui era il marchese Montino della Rosa, e chiese per prezzo dell'opera mille e duecento ducati in oro: la qual somma gli venne assegnata per contratto, firmato il 3 Novembre 1522. Fu stipulato inoltre che gli sarebbero versati, per sopra più, altri cento ducati per le indorature, oltre il necessario per le spese della costruzione dell'impalcatura.

Pertanto, essendo egli sovraccarico di lavori, non potè dar mano a quell'opera se non più tardi. È probabile però che nell'intervallo abbia trovato modo di preparare i cartoni e di comporre i gruppi per quella grande Epopea dell'*Assunzione*. Senza dubbio vi avrà consacrato alcune delle

molte ore nelle quali gli era impossibile il dipingere nell'oscura chiesa di San Giovanni e segnatamente nelle giornate nuvolose.

La cupola di San Giovanni essendo stata condotta a termine in quello stesso anno (1522), il Correggio dovette dipingere *a-fresco* la Cappella Maggiore di quella medesima chiesa. Gli era stata richiesta una *Incoronazione della Vergine*, ch'egli eseguì fin d'allora. Quell'*a-fresco* rappresenta la Vergine seduta sulle nubi accanto al Figlio, il quale le pone sul capo una corona di lucenti stelle, che una candida colomba sfiora delle sue ali. Vi erano pure altre figure di Santi, di arcangioli, di patriarchi e di anime elette che circondavano il gruppo principale; e alcune teste di angioli risaltavano sul fondo chiaro dell'atmosfera trasparente. L'atteggiamento della Vergine, modestamente inchinata, e la figliale reverenza espressa nel gesto di Gesù, hanno singolare dolcezza e sentimento profondo: il volto della Vergine risplende di serena e magica bellezza; le braccia soavemente incrociate e le bianche delicate mani conserte al petto aggiungono all' espressione dell'insieme un indicibile incanto di umiltà e di candore. Quel bellissimo gruppo formava il centro del quadro (1).

(1) *L'Incoronazione della Vergine*, cioè solo il *gruppo centrale* di quel grande componimento, che si trovava nella chiesa di San Giovanni, venne trasportato nella sua integrità nel fondo della Biblioteca di Parma, ove oggi ancora può ammirarsi. È quello invero l'ultima parola dell'Arte nella pittura *a-fresco*.

Quell'*a-fresco,* come pure i *pennacchi* e gli archi che sostengono la vôlta in San Giovanni, fatti eseguire contemporaneamente alla *Incoronazione* non vennero ultimati che nell'anno 1524. Nel mese di gennaio, il rimanente della somma dovuta all'artista per l'insieme dell'opera, cioè 262 ducati d'oro, gli fu versata; e il Correggio, nel firmarne la ricevuta, si dichiara *sodisfatto* del pagamento.

In quel medesimo tempo egli eseguì pure, senza alcuna rimunerazione e per suo proprio piacere, il bellissimo San Giovanni che si trova dipinto nella mezza-luna che è sopra la porta d' ingresso della sagrestia. Dipinse inoltre di proprio moto il bel quadro a-olio *La Deposizione dalla croce,* come pure il *Martirio di San Placido e di Santa Flavia.* Dal canto loro i Benedettini vollero ammetterlo, in segno di rispetto, nell' Ordine della *Confraternità di Monte Cassino*: esiste ancora la lettera, citata dal Muratori, colla quale gli venne conferito quel titolo d' onore (1).

Solo allora il Correggio, avendo condotto a

(1) Ecco un frammento della lettera assai cortese, citata anche dal Tiraboschi e dal Pungileoni, per la quale Antonio Allegri fu ammesso, come aggregato, nella Confraternita dei Monaci del Monte Cassino:

« Egregio viro M. Fra Antonio Leto de Corrigia, nec non genitoribus, « consorti ac liberis salutem in Domino. Meretur vestræ devotionis affe- « ctus ac piæ intentionis fervor, quem erga congregationem nostram ac « specialiter ad monasterium S. Joannis Evangelistæ de Parma vos « habere et ejusdem monasterii Prioris relatione didicimus, ut vos « inter singulares nostræ congregationis devotos inscribamus, etc. ». *Memorie istoriche di Antonio Allegri* (Tiraboschi, Vol. II, p. 169).

termine i suoi importanti lavori, potè dedicarsi, con tutta l'energia del potente intelletto e del suo profondo sapere, all'esecuzione degli *a-fresco* nella Cattedrale; ai quali consacrò tutto se stesso fin dal 1526. Il primo pagamento per quel lavoro gli venne versato il 29 Novembre di quell'anno (1) e da quel momento ei non lo tralasciò più fino a tanto che non l'ebbe terminato. Come già dicemmo, il componimento di quell'opera grandiosa e gli studî preparatorî erano già stati iniziati da molto tempo. Mercè la maestà e la mirabile disposizione dei Santi e degli Angioli, ivi raffigurati, quell'opera rivela un concetto più alto e più vasto di quante l'hanno preceduta nella Storia dell'Arte: ed è indubitato che l'artista, nella sua solitudine in Parma, non trasse ispirazione se non dal proprio pensiero. Il Lanzi, parlando di quella maravigliosa Cupola, dice con molta verità: « Ognuna « di quelle figure presenta all'occhio un che di « nuovo, per l'incredibile varietà che si ritrova « nello scorcio di tutti gli atteggiamenti. Non « v'ha testa » (soggiunge quello storico dell'Arte) « veduta dal sotto in su, nè mano, nè figura in- « tera, che non si mova con una grazia che non « ha l'eguale. Nel disegnare i corpi veduti dal « basso in alto, genere evitato da Raffaello, egli « ha saputo vincere le difficoltà che restavano

(1) Il documento si trova negli Archivi di Parma.

« ancora da superare dopo il Mantegna; da lui « soltanto quella parte della prospettiva raggiun- « se il più alto grado di perfezione ». E infatti per quali prodigiosi sforzi di studio e di perseverante applicazione quel genio veramente divino non giunse a superare vittoriosamente tutti gli ostacoli che l' artista incontra per via! (1) Senon-

(1) I disegni e gli schizzi del Correggio, all'acquerello e a matita rossa, hanno per noi singolare interesse, in quanto che ci porgono occasione di penetrare più addentro nei processi mercè i quali egli gli seppe raggiungere la perfezione. A forza di ripetere più volte la medesima figura, in diversi modi e in varî atteggiamenti, il Maestro si adoperava a raggiungere il suo ideale. È evidente che gli *à-fresco* nella Cupola del Duomo di Parma furono quelli che più d'ogni altra cosa preoccuparono il Correggio, a giudicarne dalla quantità di schizzi che si riferiscono a quel grande componimento. Il Mariette, nel descrivere la Collezione del Sig. Crozat, parla di certe teste al pastello, disegnate sopra grandi quadri di carta, uniti insieme a tale intento. Egli vi ha trovato *dodici varianti* del *San Giovan Battista*, e *dieci* della *Vergine* della Cattedrale. Il Padre Resta aveva raccolto molti di que' disegni, dei quali parla con ammirazione. Fra i più notevoli vi erano gruppi, *tre volte variati*, che rappresentavano gli Apostoli e l'altre figure che fanno corona alla *Vergine dell'Assunzione*.

Un tempo si trovava una ricca collezione di que' disegni a Modena e ad Urbino, come pure presso il marchese Aldrovandi di Bologna. (Vedi Pungileoni, *Vita del Correggio*, Vol. I, pag. 17). Fra questi ultimi si trovavano delle varianti, sotto diverse forme, dei Santi protettori di Parma, raffigurati poi dal Correggio ne' *pennacchi* della Cattedrale. Si osserva fra questi una sì grande trasformazione nell'età e nelle movenze, che rende l'ultimo concetto dell'artista diverso in tutto dal suo primo pensiero. Specialmente il disegno che rappresenta *San Tommaso* è corretto e ricorretto a più riprese dalla mano del Maestro. Altri disegni rappresentano *i gruppi d'angioli* che circondano la *Vergine dell'Assunzione*. Diverse *varianti* raffigurano pure gli *Apostoli*, i *fanciulletti* e *gli adolescenti*, destinati ad ornare il fregio del Duomo di Parma. Il conte M. Zini possedeva inoltre una variante a matita rossa di un gruppo d'Angioli che dovevano servire a fregiare la medesima Cupola.

Il Duca d'Arundel è possessore d'altri preziosi disegni, fra i quali havvi un *San Giovanni* a cui un angioletto abbraccia le ginocchia. Moltissimi di que' disegni furono perduti. Fortunatamente però alcuni si conservano tuttora nella Galleria degli Uffizî in Firenze; fra questi il più interessante forse è quello che rappresenta l'*Incoronazione della Vergine*, di cui abbiamo parlato e del quale rimane oggi

chè la pazienza del genio fu pari all' altezza della sua fede. Fin dall'alba il Correggio si metteva al lavoro, disegnando cartoni e componendo gruppi in creta, che dovevano poi servirgli di modello. Quando li aveva collocati a suo grado, li contemplava dall' alto della sua impalcatura, oppure dal fondo della Chiesa, onde poterne giudicare l'effetto generale, nonchè osservare le varie gradazioni del chiaro-scuro. In quanto al colorito, che invero ci sembra prodigioso, il Maestro deve averlo improvvisato sul luogo stesso; mantenendosi, onde meglio eseguire il lavoro, in una posizione assai disagiata; cioè, per la maggior parte del tempo disteso supino sull' impalcatura che gli serviva di sostegno. In quegli stupendi lavori *a-fresco*, nei quali ei variava con gradazioni quasi insensibili le più delicate sfumature, seppe dare in piena luce un *chiaro-scuro* sorprendente, ottenendo per tal modo il più vero e splendido effetto.

Ogni cosa è dipinta e raffigurata dal Correggio in tutta la verità del soggetto. Mercè lo squi-

---

solo il *gruppo centrale* nella Biblioteca di Parma. Fra i disegni nel Louvre ve ne sono molti di grande interesse, provenienti dalla Collezione di Modena e da quella del Mariette. Fra questi merita speciale menzione uno *Studio della Vergine seduta sulle nubi e portata da tre angioli.* Si vede la Vergine quasi di facciata colla testa ai tre quarti e le mani incrociate sul petto. Questo schizzo è forse il primo pensiero del Correggio pel suo *a-fresco* dell'*Assunzione:* cioè per quello che è invero il suo grande capo-lavoro. Un altro disegno, pure di molto interesse, fatto a matita rossa e destinato al *fregio* della Cupola di San Giovanni, rappresenta *un fanciullo colle ali, seduto e tenendo fra le braccia un' aquila.*

(Vedi: *Notizie sui disegni e cartoni esposti nelle Sale del Louvre*, Parigi).

sito sentimento delle forme, la sua profonda conoscenza dell' anatomia umana, il gusto perfetto e la insuperabile delicatezza estetica, egli ha indicato, anzichè definito, i contorni di quelle creature eteree che tanto ammíriamo. Egli dà ai corpi il rilievo e la sostanza della vita reale e, in pari tempo, imprime loro tutta la leggerezza fluida di esseri aerei. Sappiamo infatti che i contorni degli oggetti nella pittura sono fittizî e non altro che macchie di colori, che si fondono con altre tinte; che i varî piani si ordinano per gradi tra loro; che le sfumature delle tinte si fanno contrasto a vicenda, secondo leggi che non dipendono dalla geometria pura, ma bensì dal giuoco della luce nel prisma dell'atmosfera. Il Correggio l'avea compreso di primo getto. Ei ci presenta i suoi soggetti colla più viva intensità di rilievo e di luce, dietro le leggi più raffinate della prospettiva aerea. Quella invero è ciò che chiamasi propriamente *la scienza del chiaro-scuro*, e che egli condusse al più alto grado di perfezione che sia mai stato raggiunto.

Se egli pertanto ebbe da superare immense difficoltá prima di ottenere il risultato da lui voluto, ebbe pure il divino contento di potere dar forma a'suoi più eletti pensieri, all' intimo sentimento dell'anima sua. E fu quello il suo maggiore conforto, che lo sostenne in ogni prova. Infatti, non fu mai opera che meglio di quella abbia espresso il profondo gaudio di una gioia pura che non ha confine. Allorchè ricordiamo il numero stragrande

e la superiorità delle opere delle Correggio, e in pari tempo il breve corso della sua vita, non possiamo a meno di provare un senso di profondo stupore. Nessun altro artista curò con più amore ogni lavoro che usciva dalle sue mani; nessuno ne condusse a termine un sì gran numero senza l'aiuto di qualche allievo. Ad ogni altro pittore, dotato di meno indomita energia e di genio fecondo, sarebbe stato assai più difficile che non fu per l'Allegri l'accettare ed eseguire, nello stesso tempo in cui proseguiva i suoi mirabili *a-fresco,* varî altri quadri in tela su diversi soggetti. Egli, colla sua eccezionale attività, seppe tener fronte alle sue innumerevoli ordinazioni. Dicemmo già che, dopo aver terminato gli *a-fresco* in San Giovanni (1524), egli avea dipinto la *Deposizione dalla Croce* e il *Martirio di San Placido e di Santa Flavia,* che sono nel Museo di Parma. L'anno seguente (1525) si trovava a Modena; e ivi dipinse il triste ma bellissimo *San Sebastiano* — che ora si trova nella Galleria di Dresda. L'anno dipoi (1526) eseguì la celebre *Madonna della Scodella,* lavoro in cui la sua *maniera* si fa più vasta: gli Angioli ivi sembrano farsi più eterei, e l' impasto del colorito è di una grande perfezione. Prima di quel tempo i suoi quadri *a olio*, come che assai belli, si direbbero opera di mano meno sicura e meno esperta che non quella che avea eseguito le maraviglie del *Parlatorio di San Paolo* e gli *a-fresco* nella Chiesa di San Giovanni. Ma dopo la *Madonna*

della Scodella i suoi quadri al cavalletto acquistarono un vigore di rilievo e di colorito che non avevano mai avuto prima. Nei due anni susseguenti, come che il suo tempo fosse in gran parte assorbito dall'*a-fresco* dell'*Assunzione*, trovò nondimeno il modo di eseguire il suo celebre *San Girolamo*, per una nobil donna di Parma (1). Il bel quadro della *Natività* — detto la *Notte* — ordinato nel 1522 non venne eseguito che nel 1528, allorchè il Maestro era in tutta la forza del suo intelletto (2).

Il periodo dal 1524 al 1528 fu senza dubbio uno dei più importanti nella vita del Correggio: a noi sembra il più maraviglioso che sia mai stato vissuto da alcun pittore. Quello che forse più d'ogni altra cosa ne colpisce è l'inalterabile serenità di animo che si riflette in tutte le opere da lui fatte in quel tempo; serenità che, malgrado le sventure

---

(1) Il famoso quadro di *San Girolamo*, fatto per Briseide Colle, sposa di Orazio Bergonzi, gli fu pagato come era stato convenuto, 400 lire imperiali — moneta di quel tempo. — Ei ricevette inoltre, a titolo di ricompensa: « due carrette di fascine, alcune misure di fromento e un maiale ingrassato ».

(2) Questa *Natività*, di cui abbiamo già parlato nella Introduzione del presente libro, generalmente detta « La *Notte* del Correggio » si trova in Dresda.

Sotto la data di quel medesimo anno 1528, a giudicare da una lettera di Veronica Gambara, diretta il 3 Settembre a Beatrice d'Este marchesa di Mantova, il Correggio avrebbe dipinto uno stupendo quadro che raffigurava la *Maddalena penitente*, e che sventuratamente è stato perduto. — Ecco il testo della lettera:

« Je croirais sortir de mon devoir envers Votre Excellence, si « j'oubliais de vous faire connaître un chef-d'oeuvre de peinture que « notre Antoine Allegri a récemment achevé. La Madeleine est figu- « rée dans une horrible caverne, au milieu d'un désert, agenouillée « à droite, les mains jointes et levées vers le ciel, dans l'acte de de- « mander pardon à Dieu pour ses péchés. Dans cet ouvrage, il a « exprimé tout le sublime de l'art ».

che egli ebbe a soffrire più tardi, accompagnò il grande Maestro sino all'ultima ora, circondando quasi di celeste aureola le sue più belle opere. Le condizioni di Parma in quel tempo non erano pertanto tali da favorire sì fatta disposizione d'animo. Dopo i rigori dell' assedio e le lunghe lotte delle fazioni, la città era ricaduta sotto il governo della Chiesa; la quale, come dicemmo, iniziò il suo dominio facendo chiudere il Monastero di San Paolo. Terminata la guerra, sopravvennero altre calamità: la fame, la miseria, la peste. Le campagne erano spopolate, i campi incolti. Un'aria pesante e malsana attristava la città e ne ravvolgeva gli abitanti quasi in lenzuolo funebre. Cani abbandonati erravano per le pubbliche piazze: e in quell'atmosfera ammorbata, sotto l'alito ardente e letale della peste, gli uomini non erano più che l'ombra di sè stessi. Quelli che non erano stati peranco colpiti dal terribile flagello erano paralizzati dal terrore o pervertiti da ributtante cinismo. Come avviene tutte le volte che la società si decompone, il morbo (più orribile d'ogni altro) veniva alimentato dalla stessa miseria prevalente, e si manifestava in tutta la sua laidezza. In mezzo a quella città colpita d'orrore, un uomo dalla fronte tranquilla e serena traversava ogni mattina le vie deserte e mute per recarsi al Duomo: era quegli il Correggio. L'anno 1529, che decimò la città di Parma, lo trovò ognora al suo posto, lavorando alacremente al suo grande *a-fresco* nella Cattedrale. Fino a quel momento

tutto gli era stato favorevole: egli avea raggiunto l'apogeo del suo genio e della sua felicità. Nessuna nube offuscava il suo orizzonte; gli sorridevano sfavillanti intorno le sue sublimi creazioni, la famiglia, gli amici, — allorchè il cordoglio penetrò nel santuario de'suoi affetti. Già due anni prima aveva perduto due esseri a lui particolarmente cari, — suo zio Lorenzo e il suo amico Bartolotti: — finalmente gli venne rapita per morte la diletta sposa, la sua Geronima, che modesta e pur soavemente maestosa presiedeva al domestico focolare, avvivandolo e scaldandolo col suo dolce sorriso di angiolo e di Madonna a un tempo. Come sopportò egli quel colpo crudele? Niuno lo seppe mai. La tradizione non ha conservato traccia alcuna di quel dolore. A noi lice il credere che fosse immenso e profondo quanto la fedeltà e la devozione del loro amore. Senonchè il Correggio era una di quelle anime che vivono in un mondo a parte, e per le quali la perdita degli esseri più cari non fa che rendere più saldi i vincoli che le univano a quelli: anime a cui il dolore non è se non feconda ed inesauribile sorgente di più alta ispirazione.

Che che ne sia, è certo ch'egli continuò a lavorare collo stesso ardore alla sua grande opera, e che poco tempo dopo dipinse il gruppo della *Madonna portata in cielo dagli Angioli.* Forse in quel volto inondato di gioia sovrumana e in quello sguardo, che par quasi illuminato dalla luce degli eterni veri, sono espressi l'ultimo addio dell'Allegri alla sola donna da lui amata e, in pari tempo, la

suprema sintesi della sua fede. Ad ogni modo quella pittura, — sia o meno l'ultima parola del suo amore, — è senza dubbio l'ultima del suo genio: da quella più che da ogni altra, irradia quella profonda e religiosa emozione dell'anima che è vera ed unica consecrazione ad ogni opera d'Arte.

Frattanto, in mezzo a sì grandi sofferenze e a' suoi più nobili sforzi, un' ultima e ben crudele prova lo aspettava.

I monaci che gli avevano commesso il lavoro della Cattedrale, sarebbero per avventura stati degni di comprendere gli alti intendimenti del Maestro? Quelle maravigliose immagini che apparivano là in alto, quelle forme leggiadre e svelte che con tanta delicatezza si libravano nell' etere, certo si scostavano troppo dalle tradizioni ieratiche e dalle rigide convenzionalità, perchè la limitata intelligenza dei frati potesse d'un tratto intendere e apprezzare nel loro giusto valore quella grazia ineffabile, quella profonda scienza, quella maestria e leggerezza di pennello. Pur nonostante si stenta a credere quale ne fosse la prima impressione su que'monaci. Nel momento in cui veniva rimossa la tela che nascondeva la volta, il Priore paragonò l'*a-fresco* a «un piatto di ranocchi!» Quel motto sconcio non poteva al certo menomare il pregio di quel grande capo-lavoro: ma quale triste ricompensa pel Maestro che vi si era consacrato con tanto amore per due anni!

Alcuni anni dopo il Tiziano, passando da Parma, visitò il Duomo per vedere la celebre Cu-

pola. Mentre stava contemplandola in silenzio, i frati gli chiesero se gli pareva che valesse il prezzo che era loro costata: « *Se la rovesciaste e la riempiste d'oro, non sarebbe ancora pagata ciò che vale!* » rispose il grande pittore veneziano.

Sventuratamente però il Correggio non potè udire quella risposta, che era la più splendida riparazione della grossolana ingiuria fattagli dai monaci, poichè in quel tempo egli non era più. Possiamo pertanto facilmente figurarci il suo mesto sorriso e lo sdegnoso silenzio davanti all'ingiustizia che gli veniva inflitta. Da quel momento sarebbe difficile il dire ciò che avvenne nel suo cuore. Confortata dalla sua grande fede e dal profondo entusiasmo, la sua anima s'inalzò ognor più verso quelle sublimi sfere della Verità eterna, che sotto il suo pennello si animava, rivestendo forme sì pure. Il dolore è la *pietra di paragone* per le grandi anime. Nei giorni della sventura, i cuori fortemente temprati si elevano a più eccelso grado, sostenuti e confortati dalla coscienza del Buono e del Bello che è fondamento della loro fede. In quel momento di così amara delusione per lui, di fronte a quella miserabile ignoranza che sconosceva la più bella delle sue opere, serbò dignitoso silenzio; e rimase appartato e impenetrabile, come sempre, alla frivola corrente della vita esteriore, che non poteva raggiungerlo, da che nulla eravi in quella di comune con lui. Senza dubbio egli si raccolse più che mai in sè stesso; e avrebbe inevitabilmente do-

vuto soccombere sotto il peso dell' « umore malinconico », di cui lo accusa il Vasari, se il bisogno di prestare aiuto al suo paese e alla sua famiglia non l'avesse scosso da quello stato. Per tale motivo egli risolvette di abbandonare Parma, anche prima di aver dato l' ultimo colpo di pennello al suo lavoro nella Cattedrale.

Si trasferì quindi momentaneamente a Correggio ove la popolazione era stata fieramente afflitta dalla peste e dalle inevitabili conseguenze di essa, il terrore e la miseria. Non è a dire, peraltro, che la famiglia d'Antonio Allegri si trovasse fra quelle che aveano d'uopo di soccorso. Suo padre godeva di fortuna agiata e viveva patriarcalmente in mezzo ai suoi figliuoli; ma l'animo generoso del grande Maestro provava desiderio di dividere ogni sua cosa con quelli che gli erano cari. Volle perciò confortarli colla sua presenza e simpatia nei momenti di perturbamento e in mezzo ai pericoli da cui erano minacciati; e fissò sua stanza nella sua città nativa, ove suo padre e sua madre dimoravano tuttora, alloggiando con loro e circondandoli di amorevoli cure fino alla sua morte.

Gli eventi della sua vita d' allora in poi si riassumono più che mai nelle sue opere. Quelle che appartengono a quest'ultimo periodo sono tutte contrassegnate dall'impronta del suo genio. Tutti quei lavori della sua etá matura sono, per merito e per espressione, ancor più completi di quelli della sua giovinezza. Ei fece un' altra breve visita a

Parma nell'anno seguente (1531) per dare l'ultima mano alla sua celebre *Assunzione*, sebbene non gli fosse dato terminarla. Dopo ciò l' Allegri non si allontanò più dalla sua borgata, nè dal focolare domestico. Gli ultimi anni della sua vita furono fecondi e operosi quanto i precedenti; le ordinazioni continuavano a venirgli da tutte le parti: in quel tempo appunto egli eseguì i belli *a-fresco* per i Conti da Correggio nella Villa di Novellara, il soggetto dei quali è *L'aquila di Giove che rapisce Ganimede.* Nello stesso periodo (fra il 1531 e il 1532) il Maestro adornò di varie pitture *a-fresco* la Villa di Veronica Gambara, nei dintorni di Correggio: quella medesima villa ove, l'anno innanzi, la Contessa Veronica avea ricevuto Carlo Quinto e dove questi tornò a visitarla, nel 1532, con Alessandro de'Medici.

Quei lavori, che, da quanto appare, egli eseguì come testimonianza di amicizia e in segno di riconoscenza verso i suoi antichi protettori, i Conti da Correggio, rappresentavano bellissimi fanciulli scherzosi e giulivi fra vigneti e cespugli verdeggianti e fioriti. Ma nulla ne rimane oggi, e la tradizione soltanto ha conservato il ricordo di quelle pitture. Nel 1531 il Maestro eseguì inoltre il bel quadro d'altare che si trova ora, sotto il nome di *San Giorgio*, nel Museo di Dresda; lo dipinse per la Confraternita di San Pietro Martire in Modena, ed era destinato ad ornare la Chiesa di Rio, presso Correggio. L'anno seguente, 1532, non fu

meno fecondo per lui: dipinse due quadri che sono divenuti celebri. *Venere* e *Leda* furono eseguiti per ordinazione di Federico Gonzaga, primo duca di Mantova, inalzato a quel grado da Carlo Quinto, e vennero presentati all'imperatore. Giulio Romano, che si trovava in Mantova al passaggio di quest'ultimo e nel momento che que' quadri gli furono offerti, parla con entusiasmo della loro meravigliosa bellezza. In quello stesso anno il Correggio diede alla luce la sua bellissima *Io* e la celebre *Danae*, che furono egualmente donate all'imperatore; *Il Vizio* e *La Virtù*, due quadri simbolici che sono oggi nel Louvre. L'anno seguente (1533) ei dipinse sul rame la sua famosa *Maddalena*, e ne fece una ripetizione, con variante, della stessa grandezza. Nel primo di que'bellissimi quadri si vede la *Maddalena* giacente nel mezzo di una oscura caverna; nell'altro invece si scorge nel fondo un paesaggio ridente, le cui tinte di cupo azzurro fanno risaltare la profonda quiete del crepuscolo (1). Questo quadro, nel quale si riflette la serenità d'una pace sovrumana, fu il suo ultimo lavoro. V'ha in esso una ineffabile soavità e la celeste calma di un supremo raccoglimento. Sembra accertato che una di queste *Maddalene*, destinata a Carlo Quinto e di-

(1) Il Baldinucci parla di questo quadro, che era scomparso e fu ritrovato in Roma dal pittore Vallati sotto la crosta d'un vecchio quadro dimenticato in un granaio, e che fu acquistato dal medesimo, allorchè la Galleria del Cardinale Fesch fu messa in vendita, per *otto scudi romani*. Questo prezioso lavoro si trova ora in Inghilterra.

pinta dall'Allegri dietro richiesta della Contessa da Correggio, fosse da lui offerta a quest' ultima in segno di rispettoso affetto e come un omaggio ai suoi antichi patroni.

Mercè la gran copia dei suoi lavori e le somme considerevoli con cui gli venivano retribuiti, come pure mercè la sua vita sobria e i suoi risparmi, l'Allegri si trovava possessore di una sostanza assai vistosa. Egli aveva, a più riprese, investito capitali in terre, situate nelle vicinanze di Correggio. Quelle compre venivano fatte talvolta da suo padre, tal altra da lui stesso, come risulta dai contratti che esistono tuttora. Così nel suo ritorno da Parma, nel 1530, il Correggio volle investire in proprietà territoriale la somma che gli era stata versata pel suo grande capolavoro, cioè *mille e cento scudi d'oro:* e acquistò con quella un pezzo di terreno. Come già dicemmo, la famiglia Allegri viveva tutta unita, secondo l' usanza del buon tempo antico. Non eravi divisione di beni tra padre e figli, perciò Antonio Allegri, che morì in mezzo ai suoi, non ebbe a fare alcun testamento. Sebbene la parte principale dei beni della famiglia fosse dovuta all'opere del grande pittore stesso, suo figlio Pomponio, che alla morte del padre era un fanciullo di 12 anni in circa, fu lasciato alle cure dei nonni che sopravvissero per parecchi anni al Correggio. L'eredità di questi, rimasta poi al figlio Pomponio, dopo la morte del nonno Pellegrino Allegri, ammontava a più di 70 ettari di

terreno, a quattro casamenti nella città di Correggio e ad un magazzino di panni ed altri tessuti: il tutto insieme fu valutato a più di *cinque mila scudi d'oro*. Alla nascita d' Antonio Allegri suo padre non possedeva che una modesta casetta e qualche sostanza in mercanzie; mentre alla morte del pittore i suoi averi potevano calcolarsi a *sessanta mila lire* della nostra moneta. Tale somma per que' tempi, rappresentava il doppio o il triplo del valore attuale. L'abbiamo ripetuto più volte: lungi dall'essere « avaro e povero », come il Vasari ha voluto far credere, il Correggio era al contrario molto agiato; e lo dimostrava colle sue liberalità più che con le consuetudini della sua vita. In quanto alle sue opere, egli non risparmiava nè cure nè sacrificî nel comporle: era prodigo, per quelle, de'colori più fini (quale il *turchino d'oltremare* ec.) per dar loro il più alto grado di perfezione, mercè le sfumature delle tinte. Parecchi de' suoi quadri sono eseguiti sul rame, e tutti sono rimasti inalterati nel colorito.

Allorchè il grande Maestro ebbe terminato la celebre *Maddalena*, altre ordinazioni lo aspettavano ancora. Era stato richiesto di eseguire un quadro d'altare per la città di Reggio, per commissione del D.r Alberto Panceroli, nativo di detta città; ma il tempo gli mancò per quel lavoro. L'ultima volta in cui troviamo la sua firma in un atto pubblico è nel mese di gennaio di quello stesso anno 1534. Sotto questa data il suo nome si trova

iscritto fra quelli di altri testimonî agli sponsali del figlio di Veronica Gambara, Ippolito da Correggio, con Clara da Correggio, sua cugina: cerimonia che, a quanto pare, ebbe luogo con grande pompa.

L'esistenza del Correggio era fino allora trascorsa scevra di languore o malattie. Egli morì improvvisamente nel mese di Marzo 1534 (1), nel pieno possesso delle sue eminenti facoltà e in tutto il vigore del suo fecondo intelletto. Toccava appena i quarant'anni. Non ci è stato dato rinvenire un solo particolare intorno al suo letto di morte: un silenzio profondo avvolge la sua fine, come avvolse tutta la sua vita. Se è lecito pertanto giudicare dal carattere che predomina in tutta la sua opera la quale nella mirabile originalità che la distingue da ogni altra, risplende di sì eccelsa luce, noi crediamo che i suoi ultimi istanti debbano essere stati abbelliti dalle più nobili speranze. Il pittore delle *due Cupole* non sembra essere stato legato ad alcun *dogma*: egli può non pertanto venir considerato fra quei che credono alla *continuità della vita* e sono convinti che l'anima immortale è destinata a raggiungere *altrove* quel Vero che le è talora dato intravvedere sulla terra, mercè il proprio potente intuito, sotto il velo della bellezza e le più alte inspirazioni

(1) Si trova il suo nome, segnato fra i defunti, nei registri della Sagrestia della Chiesa di S. Francesco in Correggio, sotto la data del 6 Marzo 1534. È detto inoltre che *tredici soldi* (moneta di quel tempo) bastarono alle spese del suo funerale!

del cuore. Ei morì circondato dall'affetto e dalle pietose cure degli esseri a lui più cari: suo padre e sua madre, come abbiamo detto, vivevano ancora, e suo figlio Pomponio, di circa 12 anni, era presso di lui.

La salma fu deposta tacitamente e senza vane cerimonie nella Chiesa di S. Francesco, nella sepoltura della famiglia degli Ormanni, della quale egli aveva ereditato i beni per successione. Nessun mausoleo segna il luogo ove riposa la sua spoglia mortale; ma il suo nome rimarrà ognora simbolo di speranza per tutte le anime innamorate del Bello, e splenderà qual faro di luce perenne pei sacerdoti dell'Ideale (1).

È stato detto che le anime privilegiate non hanno storia: e questo si è verificato per Antonio Allegri. Ogni storia implica una lotta. Il Correggio visse troppo assorto nelle sue meditazioni, e fu

(1) Nell'anno 1713 una *semplice lapide* fu consacrata alla memoria del grande Maestro e collocata a spese di un ecclesiastico, Girolamo Conti, che ne era divenuto ammiratore fanatico. « A nostri giorni », scriveva l'Abate Pungileoni, nel 1817, « delle ossa umane ed un cranio « furono dissotterrati nella Chiesa di S. Francesco. Questi avanzi es- « sendo stati attribuiti all' illustre pittore, il cranio venne trasportato « nella Scuola delle Belle Arti in Modena, ove è venerato quanto lo fu « per molto tempo quello di Raffaello nell'Accademia di S. Luca in Ro- « ma ». È noto per altro che le vere spoglie mortali dell'Urbinate furono più recentemente scoperte in fondo ad una cappella nel Panteon in Roma.

In questi ultimi anni la vita dell'Italia essendosi fino ad un certo punto ridestata pel fatto della sua Unità politica, i ricordi del passato si sono venuti ravvivando in essa, e l'attenzione del pubblico è stata richiamata anche sul Correggio. Recentemente, nell'Ottobre 1889, gli fu inaugurata una statua in marmo, opera dello scultore Vela, in Correggio stesso, nell'umile borgata che deve la sua maggior rinomanza ad Antonio Allegri.

troppo indifferente al mondo esteriore perchè ei potesse mettersi in antagonismo diretto con esso. Perciò il mondo non ha saputo dirci cosa alcuna del suo carattere o dell'anima sua. Noi abbiamo tentato di penetrare l'uno e l'altro a traverso la sua Opera e coll'aiuto di pochissimi fatti e dati certi. Di grado in grado la sua personalità si è disegnata davanti a noi rivestita di una nobiltà senza pari e di eccezionale modestia. Trovammo in lui la vera superiorità che si cela nella perfetta armonia, la volontà energica che si espande in dolcezza, la forza del sentimento che si rivela nella più soave bontà. Uomo sì fatto dovea sentirsi ed essere felice; e poteva con sicurezza segnare i suoi quadri col nome di « Lieto ».

Michelangelo fu potente atleta, ma d'umore arcigno e rissoso co' suoi compagni; Raffaello non fu se non un idealista mondano; Leonardo, dotato d'intelletto universale, divenne artista solo mercè la magica potenza del suo profondo sapere.

Il Correggio è, fra tutti i grandi pittori, lo idealista sublime la cui vita intera fu in accordo perenne colla sua opera: esempio unico di una profonda armonia tra l'aspirazione e la realtá. Devoto cultore del Bello e del Buono, ei serbò fede a quel culto fino all'ultimo istante. Goethe avrebbe potuto collocarlo nel suo paradiso, quale « *Doctor Seraphicus.* ». Da quell'intimo concentramento di tutto l'esser suo nel pensiero dell'Eterno, gli venne quella specie di beatitudine ingenita ch'egli ebbe

comune con tutti i grandi mistici: senonchè in lui era congiunta a schietto candore e a sicura umiltà. In quella natura veramente angelica non era nè misantropia, nè asprezza, nè frivolezza. Veronica Gambara, in una delle sue lettere, ci fa conoscere ch'egli era « bello, amabile e pieno di grazia: » e noi non abbiamo nessuna difficoltà a crederlo. Ei visse solitario, quale filosofo, non quale asceta. Provò gioia nella famiglia, negli amici e nell'arte sua. Estraneo ad ogni ambizione, non curò la propria gloria, e passò a traverso il mondo senza neanche guardarlo, assorto com'era nello splendore delle sue visioni che furono *la vita della sua vita*, e che riflettevano l'interna luce dell'anima sua. Discepolo a un tempo di Platone e di Gesù, se per lo slancio e la profondità del pensiero ei somiglia al primo, la soave ineffabile carità che pareva l'intera sua vita e che si rivela nel suo silenzio stesso e nella predilezione ch'egli ebbe per l'oscurità della sua esistenza, lo collega più potentemente al secondo.

Il suo genio è, senza dubbio, uno dei più splendidi che possano concepirsi; la sua persona, allo incontro, rifugge dal far mostra di sè, e si nasconde; v'ha in essa un non so che d'intangibile come la luce stessa. Quell'uomo, che nelle sue opere si rivela come il più grande *poeta* fra i pittori, ci appare nella sua vita privata il più modesto tra i filosofi: esempio raro d'un carattere grande quanto nobile ed elevato, in un secolo guasto dal cinismo e da ogni corruttela.

Capitolo V.

Quadri a olio del Correggio - San Francesco - Cristo nell'Oliveto - La Vergine e il Bambino nella Tribuna di Firenze - Lo sposalizio mistico di Santa Caterina (Napoli) - Lo stesso soggetto (al Louvre) - *La bella Zingarina* - L'a-fresco della *Madonna della Scala* - L'a-fresco dell'*Annunziazione* - Giove e Antiope - La scuola di Amore - Il Martirio di Santa Flavia e di San Placido - La deposizione del Cristo - Il Martirio di San Sebastiano - San Sebastiano - La Madonna della Scodella - San Girolamo - Il ratto di Ganimede - Il San Giorgio - Venere e Amore - Danae - Leda e le sue compagne - Io e Giove - La Maddalena.

Nel presente capitolo ci proponiamo di studiare il Correggio più specialmente nei suoi lavori a olio. Parleremo successivamente de'suoi principali quadri, conservandone l'ordine cronologico, e notando solo quelli la cui autenticità è indubitata. Quello che prima di tutto ne colpisce in questa numerosa serie, è la varietà dei soggetti trattati dal Maestro, come pure il suo continuo progresso verso la perfezione. Si è detto con ragione di Raffaello ch'egli ebbe *tre maniere*, secondo le

tre influenze che lo vennero dominando: quella cioè dell'Umbria, quella di Firenze e quella di Roma. Nulla di simile havvi nel Correggio; ogni suo quadro presenta una maniera diversa; il suo stile si piega a tutte le sfumature del sentimento, e la manifestazione delle medesime sorge spontanea dal significato stesso del soggetto, nel quale è ognora espresso un pensiero di alta filosofia. Senonchè un elemento predomina sovra ogni altro in tutti i suoi quadri; e questo è la grazia, che con arcano e soave incanto ti invade l'anima e la soggioga. Chi potrebbe definirla? In che è dessa riposta? Forse nella dolcezza dei contorni, nella leggiadria delle movenze, nel sorriso delle labbra, o in quel lampeggiare dell' anima che un raggio furtivo fa manifesto nella bellezza del volto? O non più tosto nello spirito invisibile, che dà vita e forma alla maravigliosa armonia di quell'insieme? Ad ogni modo il Correggio possedeva senza dubbio quel dono sì raro e squisito. Ben a ragione gli fu dato il nome del pittore delle Grazie: queste furono invero le sue Muse ispiratrici.

Le Cupole di Parma ne rivelano anzi tutto la grandiosità dell'ispirazione e del pensiero; i quadri a olio dell'Allegri ne denotano all'incontro più specialmente il senso intimo, la vita del cuore. Per questi noi discerniamo in lui uno spirito sagace e profondo; il potente psicologo che sa far vibrare a suo grado tutte le corde dell'anima; l'uomo che interpetra tutte le commozioni e le signoreggia.

A canto al verginale candore d'una *Santa Caterina*, troviamo l'ardente brama nel *Giove* e *Antiope;* la tenerezza sensuale nella sua *Leda;* tutto il fuoco della passione amorosa nella sua *Io*. Senonchè quelle scene così arrischiate sono avvolte in tanta leggiadria, v' ha in esse l' impronta di sì ineffabile delicatezza, che la voluttà stessa si vela sotto il fascino di seduzione novella. E invero *seduzione* è la parola che più d'ogni altra s'addice all'effetto che produce sull'animo questo Maestro. Sia che tocchi i sensi o parli all'anima, ci penetra nell'essere nostro e ci *seduce* per modo che abbandonandoci a quell'incanto dimentichiamo sovente il profondo pensiero, che si asconde sotto la magia del suo pennello.

Quadro d' Altare (1): San Francesco eseguito nel 1514 per la Chiesa di S. Francesco in Correggio.

Questo quadro, che oggi si vede nel museo di Dresda, possiede tutte le qualità degli antichi maestri, pel sentimento di appassionata devozione: senonchè v'ha in esso più maestà nel tratto, maggiore ampiezza, rilievo e verità nell'insieme. La Vergine è seduta su di un trono elevato sotto vasto baldacchino, col Bambino fra le braccia. La testa di Maria, bella e soave, è lievemente piegata a destra e segue la movenza della persona. In atto leggiadro essa stende la destra sopra San

(1) Questo lavoro fu pagato 100 ducati.

Francesco, che sta ai piedi del trono, a benedirlo. Il piccolo Gesù, seduto sulle sue ginocchia, ripete il gesto della Madre, con moto infantile pieno di grazia. La figura del Santo è commovente per intensa devozione. Col ginocchio piegato sul gradino del trono, ei sembra assorto in profonda adorazione, mista al supremo contento di sentirsi sotto la tutela di Maria e di Gesù. Ei solleva colla destra un lembo della sua tonaca e scopre il piede solcato dalla stimate. Il suo volto è irradiato dal contento, mentr'ei contempla la madre e il figlio. Dietro lui, a destra, si vede Sant'Antonio da Padova, colla testa strettamente ravvolta nel cappuccio. Questi tiene fra le mani il simbolico giglio, e preme sul petto il suo libro di preghiera.

A sinistra, e dal lato opposto al trono della Vergine, si scorge la figura di S. Giovanni, il precursore: con una mano egli accenna il divino Fanciullo, coll' altra sostiene una croce formata di giunchi.

Nell'ultimo piano in fondo, fra lui e il Trono, si scopre la bellissima figura di Santa Caterina: come quella di San Francesco d'Assisi, su cui è impresso il carattere dell'asceta e del mistico, la testa e tutta la figura di Santa Caterina esprimono il rapimento dell'estasi: diresti un essere completamente assorto nel pensiero d'una vita migliore. Quelle due teste sono i gioielli del quadro che, per sentimento, non la cede pur menomamente ai predecessori di Raffaello, mentre li supera di

gran lunga nel colorito e nella maestria del chiaroscuro. Nelle nuvolette che sorgono al di sopra della Vergine e che formano quasi una corona aerea d'intorno a lei, si scorgono vaghissime teste di cherubini. Così due giovani angioletti si trovano da ciascun lato del trono sospesi nell'aria ove si librano leggermente, sebbene non abbiano le ali.

La base del trono raffigura un marmo bianco sul quale si rilevano, a guisa di sostegni, altri due leggiadri angiolini in mezzo ai quali appare Mosè, scolpito sopra un medaglione di marmo bianco, colle tavole della legge appoggiate sulle ginocchia. Un paesaggio luminoso rischiara il fondo del quadro. La pace e la dolce armonia che ne viene da quello diffondono uno stesso chiarore su quelle figure sante, sulla Vergine e sul Bambino Gesù.

Cristo nell'Oliveto (1).

Questo quadretto è notevole tanto per la grazia del sentimento quanto per il colorito. Il soggetto è dipinto con singolare chiarezza e con quella maestosa semplicità che è propria del genio.

La situazione quale vi è descritta è in sommo grado commovente: ci mostra l'uomo in tutta la forza della sua potenza morale, in lotta con sè stesso e contro l'avversità. Fa risaltare il trionfo

(1) Quadro a olio eseguito nel 1569: offerto dal Correggio al suo farmacista in pagamento di un suo conto del valore di *sei scudi*, e rivenduto poscia dal medesimo farmacista per la somma di 400 scudi d'argento.

della Fede e della Speranza che sorgono vittoriose di fronte al dubbio e alla fatalità. È quella la vittoria dell'*Ideale Umano* nella perenne battaglia contro la perfidia e le più tristi suggestioni dell'egoismo. Il momento scelto dall'artista è quello che segue la cena del Cristo co'suoi Apostoli e che precede di pochi istanti il tradimento di Giuda. Gesù ha sorbito fino all' ultima stilla il calice amaro, ed ha già prenunziato la sua morte. Ha provato il bisogno di concentrarsi ed è entrato con alcuni dei suoi nell'Orto di Getsemani: « *e preso seco Pietro e i due figli di Zebedeo, cominciò ad esser contristato e gravemente angosciato. Allora egli disse loro: - L'anima mia è occupata da tristezza fino alla morte: dimorate qui e vegliate meco* » (1). Ma quelli malgrado l'esortazione del maestro, cedono alla stanchezza e si addormentano. Il Cristo si trova quindi solo col suo destino. Egli ne misura il fondo, ne sente tutto il peso, ne soffre fino all'agonia. Dopo tutte le promesse di devota fedeltà non un solo dei suoi discepoli ha saputo vegliare con lui! « *E andato un poco innanzi si gettò sopra la sua faccia orando e dicendo: Padre mio, se egli è possibile, trapassi da me questo calice; ma pure non come io voglio, ma come tu vuoi* » (2). Per tre volte, a brevi intervalli, ei si accosta ai discepoli, che trova sempre assopiti. Da

(1) S. Matteo Cap. XXVI, vers. 37, 38.
(2) Ibid. vers. 39.

ultimo ei dice loro: Dormite pure e riposatevi. Ecco, *l'ora è giunta in cui il figliuol dell'uomo è dato nelle mani dei peccatori* » (1). E poco stante viene arrestato dalla truppa dei soldati che gli s'era mossa incontro guidata dal traditore Giuda.

Il Correggio ha voluto esprimere quel momento in cui alla angoscia mortale subentra la profonda e serena calma della rassegnazione, così eloquentemente descritto dalle parole dell'Evangelista: quell'ora suprema in cui la grande anima di Gesù attinge nella preghiera forza e conforto; e lo spirito di Dio scende su lui, sotto la forma d'un angiolo, e ne ritempra la speranza e la fede.

Si scorge nel quadro del Correggio il Cristo genuflesso gli occhi rivolti al cielo, ove gli appare un angiolo sfavillante di luce. La testa e il petto di Gesù, come pure le palme delle mani sono inondati da quel chiarore che gli cinge la fronte di celeste aureola: tutto il resto del quadro è immerso nell'ombra. I discepoli dormono in lontananza, e sull'orizzonte grigiastro sorge un monticello, dietro al quale si vedono spuntare i primi albori dei mattino. In quella vasta solitudine la figura del Cristo inginocchiato coll'angelo che si libra in alto sopra di lui, suscita una indicibile commozione. Alcuni gruppi d'alberi veduti in distanza sembrano dare maggiormente rilievo al carattere tragico di quella scena. Nel

(1) Ibid. vers. 15.

concetto eminentemente originale di quel lavoro non è traccia dell'arte *tradizionale* all'infuori del fervore di sentimento che spira da quell' insieme.

La Vergine e il Bambino nella Tribuna di Firenze.
(*La data di questo quadro è incerta*).

La giovine Vergine, inginocchiata sui gradini d'antico monumento, si distacca sopra un fondo di paesaggio ridente e svariato: alla sua destra è una colonna massiccia d'ordine Ionico. Essa è inchinata colle braccia protese dinanzi al suo bambino, in atto d'ineffabile tenerezza: con quel gesto sembra dirgli: Vieni! Il Fanciullo, coricato sulla schiena, nudo e sorridente, stende le sue braccine verso la madre con moto pieno di naturalezza e di grazia.

La Vergine è vestita di rosso: un ampio panneggiamento le ravvolge metà della testa e scende fino alla cuna del Bambino. A sinistra le rovine del monumento ricordano il passato, che sta per dileguarsi alla *luce del nuovo giorno*. Il chiarore di questo il Correggio ha concentrato intorno al neonato: da quel riflesso la Madre è illuminata, quasi dal sorriso del divino Amore. Questo piccolo quadro, di una grande semplicità, racchiude in sè molte delle più belle qualità del Maestro. Evidentemente è un'opera della sua giovinezza. Vi si trova quasi il primo accenno di quel concetto della *Luce* (simbolo del vero morale che emana dal Cristo) ch'egli fece risplendere con tanta potenza nel suo

celebre quadro della « *Natività* », da noi descritto nella Introduzione del presente libro.

Lo sposalizio mistico di Santa Caterina nel Museo di Napoli (1519).

Un soavissimo insieme di gioia ingenua e di profonda armonia si manifesta nell'atteggiamento e nel sorriso dei tre personaggi, che compongono questo quadro.

Si vedono in gruppo la Vergine Maria e Santa Caterina, seduta l'una in faccia all'altra col Bambino Gesù in mezzo a loro. Quest'ultimo, raggiante di bellezza e di vita, è seduto sulle ginocchia della Madre, e le volge uno sguardo ridente; in una manina tiene un anello, accennando a Santa Caterina, la quale risponde al cenno tendendo la sinistra al fanciullo. Maria sostiene colla sua destra il braccio del Figlio, mentre questi porge l'anello alla Santa; nel tempo stesso colla sinistra essa attira a sè la mano di Santa Caterina tenendone le dita allacciate fra le sue. L'atteggiamento e le movenze di que' due esseri vergini hanno indicibile incanto. La Vergine dalle tinte brune ha neri i capelli: la graziosa testa, cinta da turbante, è singolarmente vivace; il profilo delicato, nobile e leggiadro. Sul volto castamente bello sfavilla una intensa gioia. Un'espressione egualmente dolce, mista ad una angelica letizia, si rivela nei lineamenti di Santa Caterina, la quale all'opposto di Maria, è bionda

nel colorito. La sua bellissima chioma è raccolta dietro la testa inchinata verso il piccolo Gesù. Nella destra tiene la palma del martirio, mentre offre la sinistra al Fanciullino. Gli occhi e l'espressione di quest'ultimo hanno ineffabile bellezza. Un paradiso di dolce letizia risplende in quel volto. Le nere e luminose pupille sembrano sfavillar di gioia nel rimirare sua madre. Non è possibile concepire un insieme di maggiore incanto di quello rivelato in questo gruppo, nei tratti, nei gesti e nell'espressione. Un profumo di gigli e rose par che ne esali diffondendo intorno un'atmosfera di celeste gaudio. La luce del tramonto, che appare in lontananza, ravvolge tutto il quadro nel suo splendore. Una religiosa armonia spira da quelle figure che sembrano quasi sciogliere insieme un inno d'innocenza e d'amore.

Questo quadro fu eseguito dal Correggio per una povera donna, che lo aveva assistito durante una malattia. Sebbene sulle prime la sua sostanza fosse modesta, egli si mostrò in seguito generoso, anzi prodigo, coi poveri e gli umili; da che fece dono della *Santa Caterina* alla sua domestica, e del *Cristo sull'Oliveto* al suo farmacista, in compenso dei medicamenti che questi gli aveva somministrato durante quella stessa malattia. È da notare inoltre che a quel tempo il Correggio era già ben conosciuto e i suoi quadri erano grandemente apprezzati.

Medesimo Soggetto
(*Nel Louvre. Eseguito nel* 1519).

Questo quadro, che rappresenta lo stesso soggetto del precedente, venne offerto dal Correggio a sua sorella, come dono di nozze. Anch' esso ritrae tutte le migliori facoltà del Maestro; senonchè differisce essenzialmente dal primo pei tipi diversi e pel concetto generale. È un quadro più grande: San Sebastiano vi è introdotto episodicamente. La principale attrattiva di questo lavoro è riposta più di tutto nel colorito. In questo, come nell'altro, si vedono la Vergine e Santa Caterina sedute di fronte l'una all'altra. Le loro figure, vedute quasi a tre quarti, spirano una perfetta serena calma. Il Bambino solo sembra animato: questi, sedute in grembo alla Madre, si presenta al primo piano, fra la Vergine e la Santa in atto di porre colla mano sinistra il simbolico anello al dito della seconda, la quale tende l'anulare della sua sinistra, di cui le dita sono separate, verso il Bambino Gesù; mentre la Vergine sostiene colla propria la piccola mano del figlio, quasi ad agevolare la mistica unione. Il braccio destro del fanciullo gli pende da un lato con la manina lievemente appoggiata sulla destra della madre. Ciò che più di tutto dà anima e vita al quadro è l'intensità di espressione del piccolo Gesù. Con occhio vivo e intelligente ei segue la direzione

della sua mano quasi consapevole dell'atto solenne a cui sta per consacrarsi, celebrando quel santo mistero; pur nondimeno il suo volto esprime la più pura ingenuità dell'infanzia. Al tempo stesso si scorge in lui una potenza di volontà energica e un vigore di vita, superiore alla sua età, e che pur corrisponde all'ampiezza della fronte, e al profondo ardore della sua natura appassionata. Il Correggio è il solo che abbia saputo produrre tali effetti coi mezzi i più semplici e naturali.

In piedi, nella penombra, dietro Santa Caterina, si scorge la maestosa figura di San Sebastiano, che contempla commosso quella scena intima. In quella testa angelicamente bella si rivela l'entusiasmo d'un divino amore. Da lontano nel paesaggio del fondo, si vede il martirio serbato ai due Santi (Sebastiano e Caterina). Una profonda calma è diffusa in tutto quel bellissimo quadro; un candore verginale traspare in quella maravigliosa esultanza di colorito. Una tinta calda dà vita alle carnagioni, lo splendore indorato del sole al tramonto si riflette su tutte quelle teste. La campagna d'intorno è ravvolta nell'ombra; una mirabile armonia si stende su tutto l'insieme. La scala più vivida dei colori predomina in quel quadro: dal giallo dell'oro al rosso della porpora, e dal cupo azzurro al verde più tetro.

Questo quadro segnò epoca nella città di Correggio, per la profonda impressione che produsse sulle fanciulle di quella contrada, sei delle quali,

ammaliate da quel dolce incanto, vollero prendere il velo.

La bella Zingarina
(*Napoli*, 1520).

Alcuni dei quadri del Correggio ci commovono come una soave melodia, tanto potentemente suscitano nell'anima il senso delle cose divine. Fra questi è la *Bella Zingarina*, eseguita da lui dopo il suo matrimonio.

Si scorge sotto l'ombra d'una vergine foresta la giovane Maria col bambino Gesù.

La Vergine è seduta in terra, e tiene il suo fanciullino strettamente abbracciato con tutta la tenerezza dell'amor materno. Uno dei suoi bracci cinge il bambino, il quale preme dolcemente la mano della madre. Essa piega verso di lui la bella persona e la vezzosa testa mossa da irresistibile affetto. Dall' atteggiamento e dal sorriso di quei due esseri è evidente che si sono lungamente contemplati colla più viva gioia dell'amore. Le loro labbra si sono baciate con ineffabile trasporto; ed ora il fanciullo si è addormentato, e la giovine madre, chinata sul lui, sembra assopirsi essa pure, allettata al riposo dalla soave quiete del luogo e dalle fatiche della giornata. In quella tranquilla solitudine, nulla sorge a turbare quella felicità. La pace di Dio spira intorno ad essi, nei sentieri aromatici dei boschi, nel profumo dei fiori

e nel canto degli augelli, che posano familiarmente sui rami degli alberi. La Vergine è semplicemente ravvolta in una veste di color chiaro; un turbante bianco le ricuopre il capo frammischiandosi alle trecce della sua copiosa capigliatura. Un velo leggero le fascia il mento e fa contorno al volto; questa acconciatura originale mette in rilievo la delicatezza e purità del suo profilo. Par quasi che da tutta la persona emani una fragranza di gigli, avvolgendola d' un' atmosfera di verginale candore. Il braccio destro, abbandonato nel sonno, le pende al fianco, e la mano sfiora lievemente il piede del fanciullo, ch'essa, pur dormendo, sembra accarezzare. Tutto in quell'atteggiamento ha una soavità indicibile: la delicata leggiadria della persona, la bellezza de' piedi nudi allacciati nei sandali e posati sull'erba fiorita presso il margine d'un piccolo lago. È l'ora della *siesta*. La natura stessa par che riposi in quella vasta solitudine. Un coniglio bianco, accovacciato vicino alla Vergine in secondo piano, tende le orecchie allo stormire delle fronde, fra i rami d'un palmizio agitato da lieve venticello, e sul quale è un Angiolo che, tenendosi colle mani all'albero, sovrasta il gruppo della Madre e del Figlio. Par quasi che quella celeste creaturina, che vivace e leggiera vola d'attorno, vegli con premurosa cura su quei due che dormono in quel delizioso ritiro. Una profonda pace penetra in noi mirando quel quadro. E l'abbiamo scelto fra molti altri bellissimi quadri di

Madonne dipinti dal Correggio, perchè troviamo in esso, più che in altri, espressa l'ineffabile tenerezza materna e filiale.

L'a-fresco della Madonna della Scala
(Museo di Parma, 1520).

L'a-fresco della *Madonna della Scala*, conosciuto sotto il nome della *Vergine del Museo di Parma,* è uno dei più felici componimenti che un pittore abbia mai immaginato su questo soggetto.

La Vergine, le cui fattezze e il cui atteggiamento hanno mirabile dolcezza, ha indosso una veste color di rosa, ricoperta da manto azzurro. Si vede solo la metà della persona; il Bambino è seduto fra le sue braccia, una delle mani della madre sostiene il bel fanciullo, sul quale essa inchina la testa leggiadra; l'altra è posta sotto una delle gambine che è mirabilmente modellata. Mentre la madre si stringe al seno il fanciullo, questi volge con soave vezzo la testina altrove. Il suo piccolo braccio circonda il collo della Vergine, la manina afferra il velo e si posa sulle lunghe e morbide trecce dei suoi capelli; ma il suo pensiero sembra vagare in lontane regioni. Il raggio rivelatore dell'Ideale è in quegli occhi, che sembrano già riflettere i misteri dei mondi, e nei quali sfavilla un intenso splendore. Il fanciullo sembra assorbirsi in quello: l'uomo dovrà trovarvi il mar-

tirio. La madre, all'incontro, è unicamente assorta in lui; e con gli occhi fissi lo contempla quasi adorando. Nelle fattezze pertanto la madre e il figlio si rassomigliano. Ambedue hanno fronte alta e intelligente, i lineamenti finissimi, la pelle delicata; e v'è tale armonia d'amore nella loro diversità, che sembrano formare un essere solo. Quel gruppo è mirabilmente bello. La vezzosa testa della madre inchinata sul figlio; quella del fanciullo rivolta altrove mentre pure accarezza il suo velo, tutto quell'insieme, spira una dolcezza infinita. Da un lato l'amore materno, l'abnegazione che non ha confine della donna amante e casta. Dall'altro la visione dell'Eterno che s'affaccia all'anima del fanciullo e ne guida l'intelletto precoce all'adorazione del Divino.

É un gruppo che lascia nell'animo un ricordo incancellabile di gentilezza e d'affetto; la spontanea naturalezza della composizione generale non è certo il minore dei suoi pregi.

L'a-fresco dell'Annunziazione.
(*Museo di Parma*, 1520).

I vestigi dell'a-fresco dell'*Annunziazione* si trovano nel Museo di Parma. E solo mercè l'incisione del Toschi ci è dato giudicarne il valore.

L'Angelo e la Vergine si vedono l'uno di fronte all'altro e quasi allo stesso livello. L'arcangelo Gabriele pare giunto in quell'istante. Le sue grandi ali, mezzo spiegate sembrano tuttora fremere pel

recente volo. Le due mani coll'indice rivolto in alto par che additino al cielo donde viene il messaggio.

La giovane Vergine l'ascolta con profondo raccoglimento. Genuflessa dinanzi a un cippo in forma d'inginocchiatoio, essa rivolge per metà la bellissima testa verso l'Angelo, mentre comprime il cuore con una mano, in atto di umile esultanza. Altri angioli fanno scorta all'arcangelo: uno di essi, che contempla la Vergine con tenera commozione, tiene nelle mani un grande ramo di gigli; altri più in basso e dietro a questi si confondono tra le nubi.

In mezzo ai due personaggi principali, l'Arcangelo e la Vergine, ve n' ha un terzo, lo Spirito Santo, sotto forma di una colomba, che sfiora la testa della Vergine e concentra in sè la maggior luce del quadro. Un celeste chiarore, quasi di novello sole, inonda la testa di Maria, che sembra riceverlo religiosamente, mentre l'Arcangelo le comunica il divino annunzio.

Le fattezze della Vergine sono quelle di umile modesta fanciulla; i suoi capelli, biondi e leggeri le adornano la fronte serena; le palpebre abbassate danno al suo volto ineffabile pudore. L'Arcangelo è più stupendo ancora. Mezzo inginocchiato dinanzi alla Vergine, ei rivela nei tratti, esprime nel gesto eloquente l'alta importanza del messaggio ond'è apportatore. È in esso la coscienza della novissima luce che sta per spuntare sull'orizzonte dell'Umanità.

Ei comprende in sè la grandezza della sua missione; quale nunzio dell'ideale umano che deve rivelarsi nel Verbo incarnato. L'ampia fronte è grave di pensiero; poichè ha il presentimento delle lotte e delle prove che l'Umanità dovrà attraversare nella sua lenta trasformazione: senonchè si discerne in pari tempo la gioia che gli splende in fondo all'anima; la fede nel trionfo finale del Giusto e del Vero. È indescrivibile la bellezza di quel gruppo nel suo insieme. Come sempre, un altissimo pensiero, interpretato con un sentimento profondo, pervade quel quadro.

A destra della Vergine, nel fondo, si scorge una colonna spezzata (come simbolo d'un mondo che si sfascia); e in lontananza sulla linea dell'orizzonte sorgono le montagne.

L'armonia di quell'insieme non è uguagliata, se non dall'originalità del componimento (1).

Giove e Antiope.
(Quadro dipinto nel 1521).

Il Quadro nel Louvre, che rappresenta *Giove e Antiope*, del Correggio, è un capo lavoro di grazia e di naturalezza.

Si vede la giovine ninfa addormentata sotto

(1) Questo bellissimo lavoro è tristamente danneggiato. Venne traslocato una prima volta, per ordine di Luigi Farnese, dall'Oratorio alla Chiesa della SS. Annunziata. Quindi sotto il pretesto della deteriorazione a cui era esposto a causa dell'umidità, è stato definitivamente trasferito all'Accademia delle Belle Arti in Parma. Questo tragitto gli fu talmente funesto, che oggi non ne vediamo più che alcuni avanzi. Senza l'incisione del Toschi potremmo appena indovinare il merito eminente di quel quadro.

l'ombra di folto albero, in mezzo a cupa foresta rischiarata qua e là da qualche apertura tra le piante. Essa è distesa in terra sopra un manto azzurro; la testa riposa sul braccio destro; la mano sinistra è appoggiata sopra un arco. Le gambe sono lievemente ripiegate; il bel corpo ignudo è di bianco opalino e di una freschezza impareggiabile. I suoi bellissimi capelli le cadono a onde lungo le spalle, e in tutta la persona è un indicibile abbandono.

È l'ora del meriggio: tutto dorme intorno. La giovinetta, dopo la corsa mattutina per mezzo ai campi, si è assopita sull'erba fiorita dell'immenso bosco. Dorme di profondo sonno; le sue palpebre chiuse velano gli occhi aggravati dalla stanchezza; la vezzosa testa reclina sul braccio piegato; le labbra semi-ridenti invitano all'amore. A destra si scorge Giove, sotto la forma d'un satiro; ei solleva l'ampio panneggiamento della ninfa e la contempla con grande attenzione. La testa e il corpo ricoperto di pelo del satiro, il suo torso robusto e carnuto, l'espressione sensuale, potente contrasto colla leggiadra fanciulla. L'ardente brama sfavilla in quel quadro, e si rivela nel sorriso di quelle labbra prominenti che giá prelibano il piacere. È quello invero il satiro del mito greco: forte, intelligente e sensuale: tale ce lo dipinge il Correggio. A sinistra dell'Antiope, si vede Amore che dorme. La sua testa bionda e ricciuta sfiora il bel corpo della Ninfa. Egli è coricato sopra una pelle di agnello che ricopre quella d'un leone, i cui poderosi ar-

tigli si distendono sotto i suoi bei piedini, mentre il muso sporge dietro di lui. Posato sul fianco e voltando la schiena allo spettatore, il fanciullo sembra dormire del sonno d'un conquistatore. La sua torcia è rovesciata in terra fra lui e la Ninfa. La sua faretra, di un giallo glauco, è formata colla criniera del leone. Il suo sonno è lieve; lo diresti pronto a destarsi al più leggero movimento dei rami. Il suo volto maliziosetto si vede di profilo; vivace e carezzevole, quel volto anche nel sonno rivela tutte le furberie dell'amabile dormiente e la sua mutabile natura. Le sue piccole ali, agitate da lieve fremito, ne rendono ancor più completo il carattere. La sua destra, posata presso l'arco, si appoggia delicatamente alla mano d'Antiope. Par quasi ch'ei sogni nuove conquiste, pronto a riafferrare l'arco e la face. La circostante foresta è oscurissima: l'ampio spezzato, che si vede a destra del quadro, è di una tinta neutra Il gruppo è rischiarato da una viva luce che viene da un raggio di sole, che penetra a traverso i rami, mentre tutto il resto del bosco rimane oscuro. L'impasto delle tinte è mirabile nella scala dei colori più dolci: dal bianco opalino al verde chiaro, e alle sfumature delicate del fiore del pesco.

La Scuola d'Amore.
(1521).

Sopra un fondo di paesaggio silvestre e roccioso, ove spuntano solo cespugli e rovi, si vede

il gruppo di Venere ed Amore, a cui Mercurio fa lezione. Il fanciullo si presta di buon grado al nuovo tirocinio. Mercurio, sotto le sembianze di un giovane avvenente e pieno d'intelligenza, si piega verso di lui. Amore segue col suo bel ditino le lettere che va compitando. Quest'ultimo si vede di profilo; due piccole ali gli spuntano dietro le spalle; egli è di singolare bellezza, e mirabile è la leggiadria della sua testina bionda. Sagace, intelligente e pieno di vivacità, è l'ideale di un giovine Amore. La madre, in piedi al suo fianco, presiede intenta e seria alla lezione; appoggiata ad una roccia, che serve di fondo al quadro, la candida e maestosa persona è completamente ignuda. La testa nobilmente bella dominata dall' ampia fronte, ha grande dolcezza e intelligenza. Due grandi ali le stanno distese dietro le spalle. Essa tiene nella mano l'arco del figlio : una profonda meditazione è impressa su quella incantevole figura.

Un carattere di eccezionale nobiltà e distinzione predomina nei tre personaggi di quel gruppo. Il Correggio ha voluto con simbolica eloquenza raffigurarci l'onnipotenza dell' Amore. A tutte le grazie a lui così familiari egli ha unito tutte le attrattive della sua fervida fantasia e dell'intelligente pensiero. Nel dare le ali a Venere, ei volle per avventura farne una « Urania », che sa inalzarsi alle alte regioni de'più puri e sublimi concetti.

Le rocce, gli spini e i roveti che riempiono

il fondo del quadro, sembrano accennare agli aspri e duri sentieri della vita, che ci è forza affrontare per giungere a coglierne il più bello de' fiori, l' amore.

Questo celebre quadro faceva parte della Collezione del Duca d'Alba.

Il Martirio di Santa Flavia e di San Placido.
(*Museo di Parma*, 1524).

Questo quadro, che si trova nel Museo di Parma e che rappresenta il Martirio dei due Santi, dà nuova testimonianza della straordinaria potenza del Correggio nel raffigurare i soggetti più disparati. Evidentemente egli non dava la preferenza alle scene strazianti; pur nondimeno, allorchè queste gli venivano richieste (come nel caso presente), ei sapeva dare ad esse il loro vero e giusto carattere, mostrando per tal modo che, s' ei rifuggiva dai soggetti dolorosi, lo faceva perchè ne soffriva egli stesso troppo profondamente.

Nel quadro dei due martiri, Santa Flavia, cinta di veste azzurra e ricoperta da un panneggiamento di un giallo pallido, è inginocchiata a destra, sul davanti del quadro, trafitta in quell'istante stesso in mezzo al seno da un colpo di spada vibratole dal carnefice, che le sta dietro inchinato su lei afferrandola per la lunga chioma. La giovinetta ha le braccia distese in atto d'umile rassegnazione e gli occhi levati al cielo. Al di sopra di lei un an-

giolo tiene una corona e porge la palma e il giglio, quali emblemi del duplice martirio. Ei sembra contemplare quella scena con occhi ripieni di pietá e di profonda simpatia. La Vergine fanciulla, nella sua agonia, sembra gioire di quella celeste visione e gli sorride con ineffabile dolcezza.

A sinistra, e parimente sul primo piano del quadro, si scorge l'altro martire, San Placido. Dietro a questi un altro carnefice, membruto e d'aspetto brutale, colle schiena volta allo spettatore, si dispone a troncargli il capo. Il santo genuflesso è avvolto in ampia vesta bruna: le braccia conserte al petto, egli attende il colpo che deve affrancarlo. Una soave rassegnazione si rivela in tutta la sua figura e imprime sui suoi lineamenti un carattere di sovrumana bontá. Ei piega sulla spalla la testa già destinata al supplizio, e volge lo sguardo all'angelo che aleggia sul capo di Santa Flavia, ed ei pure, come questa, gli sorride. Il sentimento che predomina in quel quadro è una nobile e profonda rassegnazione: l'oblio di sè stesso e delle proprie sofferenze nell'estasi di una fede immortale. La testa del Santo è commovente per la grande dolcezza che la caratterizza. Una ferita aperta sul collo indica che il carnefice lo ha già colpito mortalmente. L'espressione inesorabile e feroce dei due carnefici fa potente contrasto coll' angelica dolcezza delle vittime. D'altra parte i poderosi torsi e la vigorosa muscolatura dei due primi ne indicano esseri d'un ordine inferiore e fanno maggiormente risal-

tare la grandezza morale dei due martiri. L'angelico sorriso, che si espande fin dalla suprema loro angoscia, ha in sè un conforto infinito, e si diffonde quasi divina armonia su quella scena di atroce barbarie.

La Deposizione del Cristo.
(*Museo di Parma*, 1524).

Questo lavoro è della medesima data del precedente.

Il soggetto vi è ritratto con dolorosa verità. Il momento è tragico. Il corpo esanime del Cristo è stato allora allora deposto in terra: egli è disteso sul suo lenzuolo funebre, colla testa appoggiata sulle ginocchia della madre. Il braccio destro irrigidito gli pende al fianco; il sinistro e le gambe sono alquanto ripiegati. Solo nel livido pallore del volto e nella rigidità del corpo si rivela la morte: non appare sangue nè ferita alcuna. Non v'è traccia d'agonia in quella testa nobilmente bella: vera immagine del sonno del giusto, che dorme colla pace nel cuore. L'angoscia di quella morte crudele si dipinge solo in quei che lo circondano: nella Madre del Cristo e nelle altre Marie, che danno sfogo all'immenso dolore con singulti disperati. La Madre, che sostiene la testa del Figlio, è coperta di tetra veste, di un colore grigio violaceo. Quasi svenuta pel tremendo cordoglio, col capo rovesciato indietro, è sostenuta a sua volta da una delle Marie

che sta in piedi alla sua destra. La sua mano sinistra è lievemente posata sulla spalla di Gesù, col profondo e riverente affetto con cui una madre accarezza il suo neonato. Più lungi, a sinistra, si vede un' altra santa donna, che stende le braccia verso quel gruppo addolorato, con una espressione d'infinita pietà. Ai piedi di Gesù si scorge la Maddalena. Il dolore di quell'anima appassionata, ardente e impetuosa non ha confine. Seduta in terra, in atto di completo abbandono, si vede che ha pianto e piange ancora amaramente. Le due mani sono incrociate sulle ginocchia, la bellissima testa, disfatta dall'angoscia, è piegata sull'omero; le fattezze sconvolte dal dolore, la bocca semi-aperta, gli occhi pregni di lacrime; il petto è ansante per la piena dell'affanno. Una inenarrabile desolazione gravita intorno a lei e l'avvolge quasi d'un' aureola di sventura. Ma da quella ineffabile angoscia soltanto le sarà dato risorgere a vita più pura: il dolore sincero può solo purgare ogni colpa. Quivi coricata in terra essa si prepara all' espiazione. I suoi lunghi capelli, d'un biondo caldo, la ravvolgono in gran parte. Il suo intenso cordoglio ne rivela tutta intera la sua natura fervida e dominata dalla passione. Nel fondo del quadro si vede Giuseppe d'Arimatea, colle tanaglie in mano, che ha assistito alla scena lugubre e che discende i gradini d' una scala appoggiata alla croce. Le sue movenze, aggravate dall' ambascia, esprimono il suo profondo dolore. Dietro lui sorge il Calvario.

Quella grande tragedia è ivi dipinta co'più commoventi colori. Il grigio violaceo, il rosso cupo, le tinte verdastre dan rilievo alla nota del dolore e sembrano avvolgere quella tela quasi in lenzuolo di morte.

Il Martirio di San Sebastiano.
(1525).

In questo quadro, come che inteso a raffigurare il martirio d'un Santo, predomina su tutto una gioia celeste. Il Correggio la ritrae dal fondo dell'anima e ne irradia il volto estatico del Santo, che attinge supremo conforto nella contemplazione delle creature angeliche e belle che gli fanno corona.

A sinistra del quadro, San Sebastiano è legato ad un albero, col torso ignudo e trafitto da una freccia. La *Visione* che si rivela al Santo forma il soggetto principale del quadro. Nel centro è la Vergine Maria col Bambino; bellissimi Angioli, raffigurati d'ambo i sessi, formano quasi un serto ai loro piedi e gioiscono della presenza del Santo. L'un dessi cavalca una nube tutto sfavillante d'ingenua gioia. Una fanciullina sorridente presso la testa del santo, s'inchina amorevolmente verso di lui e sembra additargli la maravigliosa Visione. La Vergine e il Figlio gli sorridono con guardo d'amore. S. Sebastiano corrisponde a quello sguardo col completo oblio de'suoi patimenti terreni; le sue

angoscie sono dileguate: ei più non sente l'acuta punta del dardo che gli lacera le carni. La speranza e il gaudio immortale brillano negli occhi rapiti nell'estasi, e ne irradiano tutta la persona: colla testa e gli occhi rivolti a Maria e al divino fanciullo egli pregusta già il regno di Dio. In quell'atto si concentra il maggiore interesse del quadro. Dall'altra parte, e nel mezzo della tela, si vede il Santo protettore di Modena genuflesso, che col braccio levato accenna alla Visione.

Sul primo piano si scorge una vezzosa fanciulletta seduta in terra tenendo fra le braccia un modello della Città di Modena e in atto di offrirlo al Vescovo protettore di quella città. Dal lato opposto (a destra dello spettatore) si vede San Rocco, in abito di pellegrino, che dorme coricato in terra. L'effetto profondo di questo lavoro proviene dalla intensa gioia degli Angioli, grandi e piccoli, e dal sorriso divino di Maria e di Gesù. Il trono della Vergine posto sopra le nubi è circondato da vaghissimi cherubini, i cui volti sorridenti e le bionde chiome appaiono a traverso i lievi vapori che li avvolgono. I loro vivi colori e la soave letizia che spira dai loro sguardi danno maggior vita al quadro e ne completano l'armonia. Una luce dorata circonda quell'insieme come splendida aureola; in quella l'anima del Martire s'affisa esultante.

San Sebastiano.
(*Data ignota*).

Un altro quadro del Correggio, che si trova nel Museo di Vienna, rappresenta il busto di San Sebastiano. Il maestoso collo e l'ampio petto sono scoperti. Nella destra tiene un dardo a guisa di scettro: è il dardo che lo ha trafitto. Egli è ora nella schiera degli eletti; e nondimemo l'insieme della sua figura esprime tutt'altro che la suprema beatitudine. Non è più il giovane eroe, trionfante e felice, che vedemmo poc'anzi, affrontando il martirio con sereno sorriso. Già colpito al cuore dalle frecce nemiche, pare che in mezzo al gaudio che lo circonda ei si sovvenga ancora dei fratelli infelici, dei malvagi e degli oppressi, di tutti quelli che, meno avventurati di lui, sono tuttora gravati dal peso della vita. A quella triste rimembranza ei prova un dolore più acuto di quello cagionato dall'arma che gli trapassava il petto. Una simpatia divina gli commove profondamente l'anima: e quella tenerezza si diffonde, quasi celeste velo, sul pallore del volto. La fronte pensosa asconde in parte sotto la folta e bellissima chioma che, divisa nel mezzo del capo, gli cade sulle spalle ricoprendo le tempia. Il viso è ovale, il naso regolare e delicato; le pieghe della bocca rivelano grande bontà unita a tutta la serietà d'un carattere virilmente temprato. Negli occhi, che esercitano un

indicibile fascino su chi li mira, è una profonda preoccupazione: par quasi ne rivelino tutto intero il mistero dell'anima, il mistero dei mondí e dell'amore. Quella espressione di sublime pietá e simpatia vale più di qualunque aureola! Quell'anima del giovane Santo in mezzo all'eterno riso degli spiriti beati soffre pur sempre per altrui. Ei compie altrove una missione novella di caritá e di amore. Dopo superato la morte per sè, egli sa che l'attività nel bene è la vera vita dell'anima; suo ultimo fine il progresso; la simpatia operosa il mezzo più certo per raggiungere quel fine.

È molto difficile il rendere a parole l'impressione che si prova alla vista di quella figura. Conviene vederla per comprendere la profonda psicologia riposta in que'lineamenti: suscita in noi la tristezza e al tempo stesso ne consola. Havvi alcuno che abbia mai concepito quale possa essere la mestizia degli angioli e degli spiriti celesti? Quel quadro ne dà la vera immagine.

La data di quel mirabile lavoro non può accertarsi; ma non v'ha dubbio che venne eseguito quando il Correggio avea raggiunto la piena maturità del suo sorprendente ingegno.

La Madonna della Scodella.
(*Museo di Parma*, 1526).

La *Madonna della Scodella* è il nome dato al quadro che rappresenta un « Riposo in Egitto »

della Sacra Famiglia. Il concetto ne è assai originale e l'esecuzione singolarmente bella.

La scena è in una foresta, ove la Santa Famiglia si trova riunita sotto l'ombra d'un dattero a larghe palme. La Vergine è seduta presso il tronco dell'albero sopra un monticello a sinistra, tenendo nella destra una scodella. Un angiolo mezzo nascosto dietro un vicino cespuglio sta versando in questa dell'acqua fresca da un orcio. La testa di Maria alquanto piegata a sinistra, si volge verso il suo Fanciullo, con espressione dolcemente pensosa. Una veste rossa, ricoperta in parte da un manto di un giallo pallido foderato di azzurro, le avvolge la persona. Il Bambino Gesù, in piedi davanti alla madre, si appoggia al suo seno, rivolgendo la bionda testina verso lo spettatore. Uno dei suoi graziosi braccini, nudo fino al gomito, s'abbandona sulla mano della Vergine nella quale poggia pure la manina; mentre stende sorridendo il braccino destro a San Giuseppe, che si trova in piedi dall'altro lato e un po' indietro per offrirgli alcuni datteri. Questi colla gamba sinistra ripiegata e il braccio levato è in atto di afferrare i rami più alti dell'albero ch'egli attira a sè per cogliervi i frutti pel fanciullo: ha indosso una veste corta di un turchino cenerognolo aperta per metà sul davanti; un ampio mantello di color d'oro gli traversa l'omero sinistro ed è annodato sul fianco destro. Nel piano del fondo si scorge l'umile cavalcatura della Sacra Famiglia, che riposa sull'erba, mentre un angiolo

pieno di luce ne lega la cavezza al tronco di un albero: fino a quell'umile bestiola è assegnato a custode un angelo, secondo la poetica idea del Correggio.

Una corona di bellissimi angioli aleggia fra le nuvole sopra quel palmizio che ricovera alla sua ombra l'avventurata Famiglia. Quegli angioli così leggiadri, luminosi e ridenti hanno tutti una somiglianza col piccolo Gesù. Senonchè v'ha la differenza che essi pieni d'allegrezza esultano nella missione ad essi affidata di proteggere il fanciullo predestinato; mentre all'incontro la fisonomia del Bambino è soavemente mesta: in esso si rivela la eccezionale natura, delicata, sensibile, intelligente, pensosa e già preoccupata da triste presentimento. La sua pelle diafana, i suoi lunghi e setacei capelli denotano il temperamento eminentemente nervoso. La giovine madre cogli occhi grandi e bruni, il viso ovale, naso finissimo e bocca sorridente contempla con soave tenerezza il fanciullo.

L'angelo che versa l'acqua nella coppa della Vergine è incoronato di fiori ed è pieno d'ingenua grazia e leggiadria. Il piccolo coro degli angioletti sfavillanti di celeste splendore, che si librano nell'aria, completa la bellezza di quell'insieme tutto ripieno di luce e sorrisi quasi sogno d'Oriente.

In questo quadro il Correggio per la maestosa grandezza del tratto rivela la sua più potente maniera.

San Girolamo
(*Museo di Parma*, 1527).

Il più importante forse fra i quadri a olio del Correggio, sopra un soggetto cristiano, è senza dubbio il suo *San Girolamo*. Nessun altro Maestro, lo ripetiamo, ha saputo, meglio di lui, riunire in un medesimo gruppo i personaggi più disparati fra loro, nè armonizzarli con eguale dolcezza, mercè il giuoco della luce e l'unità del sentimento. La tela stessa sembra risplendere pel riflesso dei colori e il rilievo plastico della modellatura.

Nel primo piano, a sinistra dello spettatore, si vede San Girolamo in piedi e di profilo. L'alta e severa figura, adorna dalla barba, capelli e sopracciglia bianchi, par che si stacchi, pel rilievo del torso e delle gambe ignude, dal fondo, ove si scorge a sinistra, sul davanti del quadro, una tenda rossa. Egli sta di fronte alla Vergine, seduta nel secondo piano e nel centro del quadro, col Bambino fra le braccia. Il corpo del Santo è cinto da un panno turchino. Nella destra ei tiene un rotolo sul quale sono iscritti gli Atti degli Apostoli. La testa fortemente rilevata mostra una indomita energia. Un leone accovacciato ai suoi piedi sembra essere il suo simbolo. Il muso di quest'animale ha espressione umana (simile a quello che si vede generalmente vicino a San Marco). Tiene una zampa levata, poichè, secondo la leggenda, San

Girolamo ebbe un giorno a medicare il re del deserto ferito da uno spino. Nel primo piano a destra dello spettatore e di contro al Santo, si vede la giovinetta Maddalena, vezzosa e folleggiante, presso il trono di Maria. La sua leggiadra testa è appoggiata al corpo del piccolo Gesù, di cui tiene nella sua destra uno dei piedini in atto carezzevole, mentre lo contempla con indicibile affetto. Colla mano sinistra raccoglie le pieghe del suo panneggiamento color d'oro. La sua veste è di un viola pallido che s'addice al suo bel volto e mette in rilievo le seducenti forme della sua persona. Tale invero quale l'ha ideata il Correggio doveva essere la Maddalena. In nessun altro quadro fu mai ritratta ed eseguita meglio che in questo. Ivi la vediamo in tutto il fiore della sua seducente bellezza, nel completo abbandono di una amorevole natura, vezzosa, vivace e appassionata, pur docile e devota al tempo stesso: quel cuore amante e tenero è interamente assorto nell'adorazione del Fanciullo divino, ch'essa accarezza colla sua gota col soave abbandono di tutta sè stessa.

Dall'altro lato, alla destra del trono della Vergine, si vede in piedi dinanzi a lei un bell'angelo in sembianza d'adolescente, che addita al piccolo Gesù la pagina in bianco del libro santo, sulla quale dovrà essere inscritta la storia della Maddalena. Il fanciullo sembra giovine. Egli accenna colla destra al poderoso volume che è tenuto davanti a sua madre, e coll'altra mano accarezza

con gesto amoroso la bella testa della Maddalena chinata su lui. Maria contempla con tenerezza il suo fanciullino : una delle sue mani è posata fra le due gambine di Gesù, mentre i suoi occhi sono abbassati con amore verso di lui. Quel gruppo è uno dei più sorridenti e lieti, fra quanti ne abbia raffigurati il Correggio. S'intravede nel chiaro scuro, dietro la Maddalena, un altro angelo, che porta un vaso di profumi. Nel fondo del tranquillo paesaggio una cinta di colline : alcuni arboscelli si vedono qua e là d'intorno alla Vergine, e danno un carattere campestre al quadro avvivandone la scena. La Vergine stessa è seduta sopra un monticello di terra che le serve di trono, mentre sul terreno ai suoi piedi si stende una ricca vegetazione di erbe e di fiori. Una luce viva e armoniosa si diffonde per tutto il quadro, dando al colorito le tinte più calde del sole meridionale.

Con quell'arte magica tutta sua propria, il Correggio ha saputo collegare insieme con grande rilievo e mirabile armonia quei personaggi cotanto diversi l'uno dall'altro che si trovano riuniti in quel quadro.

Il pittore doveva sovente conformarsi alla volontà dei committenti, i quali gli chiedevano d'introdurre nel quadro il loro Santo protettore. A sì fatta richiesta il San Girolamo, eseguito per la gentil donna Briseide Collas, deve senza dubbio la sua origine. Ciò spiega la presenza di San Girolamo a fianco della Maddalena, quasi fossero stati con-

tempor anei ; come spiega altresì la trasposizione della bella peccatrice e dell'infante Gesù, che essa invece non doveva conoscere che nell'età virile (1).

Il Ratto di Ganimede.
(*Museo di Vienna*, 1531).

Questo soggetto fu trattato due volte dal Maestro. La prima volta lo dipinse a-fresco pei conti di Correggio nel castello di Novellara, ove rappresentò il ratto di Ganimede, mentre dall'alto dello Olimpo Giove con due giovani Dee al fianco contempla l'ardito volo del suo fedele messaggiero. L'altro quadro, che stiamo per descrivere, si trova nel Museo di Vienna ed offre una variante del medesimo soggetto.

La poderosa aquila ha già afferrato Ganimede il cui bellissimo corpo si vede di faccia. Le gambe abbandonate sotto gli artigli dell'uccello di rapina sono aperte : la destra è ripiegata al ginocchio ; l'altra è distesa. Il collo dell'aquila sostiene il corpo dell' adolescente, la cui testa posa sulla spalla destra ; la sua chioma è agitata dal vento, e su tutta la persona è impressa la rapidità della

(1) Nell'anno 1528, il Correggio eseguì, dopo aver terminato il San Girolamo nel 1527, il celebre quadro che rappresenta la *Natività di Gesù*, detto « La Notte del Correggio », che si vede oggi nel Museo di Dresda. Questa ordinazione gli era stata fatta da Antonio Pratonieri fin dal 1522. In quel tempo il grande artista aveva preso l'impegno di dipingere quel quadro su tela, mediante regolare contratto. Ricordiamo questo fatto ai nostri lettori per ordine di data, avendo già fatto particolare menzione di quel mirabile lavoro nella nostra Introduzione.

corsa aerea. Le grandi ali dell'augello sono distese; il suo occhio ardente par che lampeggi di trionfo sulla preziosa preda. Nello slancio del suo volo ardito traversa le nuvole circostanti aprendosi un varco luminoso. Coricato sopra un monticello di terra, sul primo piano del quadro, il cane di Ganimede, suo fedele compagno, fa sentire i suoi lamentevoli latrati. Col muso in aria, in atto di sgomento, il povero animale segue con l'occhio addolorato e sorpreso l'allontanarsi del suo padrone; in quell'atteggiamento del cane è una mirabile naturalezza. In lontananza si vedono montagne, che circondano un paesaggio marittimo, ove appaiono navi galleggianti sull'azzurro mare. Arboscelli selvatici sorgono qua e là sulla vicina landa, e aggiungono varietà all'insieme di quella scena.

In questo quadro si trovano riuniti i più bei pregi del Maestro: forza, ardire e dolcezza. La natura dell'aquila e quella del giovine adolescente vi sono delineate con mirabile verità.

San Giorgio.
(1531).

Il quadro che rappresenta *San Giorgio*, e che si trova nel Museo di Dresda, è dipinto colla miglior maniera del grande artista, per la ricchezza del colorito, la morbidezza delle carni e la magia del chiaroscuro.

In questa, come in altre occasioni, il Correggio

si è eminentemente informato allo spirito dell'argomento, ch'egli ha saputo rilevare ed esprimere con grazia e verità.

È noto che San Giorgio di Cappadocia era un giovine patrizio assai ricco, valoroso e incurante di sè, che godeva della fiducia di Diocleziano. Avendo egli un giorno rimproverato pubblicamente quest'ultimo per le inaudite crudeltà, di cui si era reso colpevole contro i cristiani, e non volendo poscia nè ritrattarsi, nè chiedergli perdono per avergli mancato di rispetto, in pena dell'imprudente protesta venne decapitato. Tale in brevi parole è la storia di San Giorgio.

La leggenda gli ha attribuito molte gesta cavalleresche per le quali più specialmente il suo nome è divenuto celebre.

Fra altre si dice ch'egli soggiogasse il Demonio che, sotto la forma di dragone, perseguitava una vergine, figlia di re per divorarla. Comunque rileviamo, sì per la storia come per la leggenda di San Giorgio, come questi fosse d'animo coraggioso e fortemente temprato. I primi ordini della Cavalleria furono istituiti nel suo nome. Tale è l'aspetto sotto il quale il Correggio ce lo ha rappresentato: fisonomia aperta e imperterrita, ben diversa da quella che si dà comunemente ai santi del calendario.

Si vede quel bel cavaliere esuberante di giovinezza e vigore, in piedi a sinistra del trono della Vergine, che forma il centro del componimento.

Egli si trova sul davanti del quadro, rivestito delle insegne cavalleresche. Un ricco mantello gli posa sul braccio sinistro; in mano ha la lancia che ha sconfitto il dragone, la testa del quale si vede in terra calpestata dal piede destro del Santo Guerriero.

Il corpo e la testa di questi sono rivolti per tre quarti allo spettatore. La Vergine col Bambino è seduta sopra un trono elevato sotto un baldacchino d'architettura riccamente scolpita. Il volto di essa soavemente bello è rivolto con compiacenza verso San Francesco a contemplarne la mano ch'ei le tende per mostrarle le stimmate. Quest'ultimo è posto a sinistra, fra la Vergine e San Giorgio. Il piccolo Gesù, vezzoso, sorridente e vivace, è rivolto verso San Geminiano, che è dall'altra parte del quadro, a destra di Maria; il fanciullo sembra affidare la protezione della città di Modena a quel Santo. Si vede un piccolissimo modello della medesima che un bel putto sostiene sulle sue spalle. Dallo stesso lato è San Giovanni il precursore, in piedi dinanzi al Trono della Vergine, col braccio destro levato in atto di additare Gesù. Le gambe e le braccia sono ignude: una parte del corpo è coperta da un panneggiamento cinto intorno alla vita e aperto da uno dei lati. Quella figura è scevra di quella impronta energica e mistica, che caratterizza il San Giovanni: vi è in esse più mollezza e le sue carni sono flosce come quelle di un gaudente, anzichè macerate dal digiuno.

Fra il San Giovanni Battista e San Giorgio, che si trovano di fronte l'uno all'altro, ai piedi del Trono, vi è un graziosissimo gruppo di fanciulli, intenti a trastullarsi colla spada e col cimiero del Campione della Chiesa. Uno di essi, con vezzo comico, si prova sulla bella testina il grosso elmo del Santo e pare ne sia mezzo schiacciato, sebbene due dei suoi piccoli compagni si adoperino con grande sforzo a sostenerlo essi pure. Un quarto puttino, sul primo piano del quadro, trascina a grande stento la poderosa spada del Santo Cavaliere in atto di volerla sguainare. A proposito di quel mirabile gruppo infantile, Guido Reni, che l'aveva veduto a Modena, scrivendo ad un suo amico che l'aveva ammirato più tardi chiedeva: « Vi sono tuttora quei putti del Correggio, e si sono essi fatti più grandi? »

In questo lavoro del Correggio sono sopra tutto da notarsi la naturalezza dei fanciulli e il sorprendente impasto dei colori. Al solo veder quel quadro, non si supporrebbe che il Correggio fosse profondo psicologo quanto eminente teologo. Qui l'intonazione è data unicamente da S. Giorgio: soltanto la forza impavida e la giovine voga del pio guerriero vi sono sfoggiate e signoreggiano sopra ogni altra cosa. Perciò tutto l'insieme della figura del San Giorgio risalta con singolare rilievo e con tutto lo splendore e l'esuberante vitalità del giovane patrizio, incurante dei pericoli, che conosce a fondo l'arte guerresca, ma che ha conserva-

to il suo braccio alla Causa del vero, e sul cui volto risplendono la lealtà ed il candore.

Sul fondo lumeggiato del quadro è l'aperto cielo. Un bell'arboscello, a destra del Trono di Maria, rivela la campagna. In tutti i quadri del Correggio noi troviamo un qualche sfondo di paesaggio: più d'ogni altro maestro egli ha il dono di porre la natura in armonia col concetto morale delle scene ch'ei rappresenta.

Venere e Amore.
(*Londra*, 1532).

È questo un altro lavoro mirabile per la bellezza e la singolare leggiadria del contorno. È un antico idillio che ha per tema la Dea Ciprigna e Cupido: un inno alla natura, alla madre delle Grazie e degli Amori.

La scena è nel mezzo d'amena campagna, sotto l'ombra d'un boschetto. Venere e suo figlio scherzano e si trastullano insieme con abbandono pieno di vezzi: la prima si è impadronita dell'arco d'Amore. Questi tenta riprenderglielo; la madre si leva sulla punta dei piedi e tiene il braccio disteso al di sopra della sua testa, per allontanarlo il più che sia possibile. Il fanciullo sforzandosi a sua volta si drizza egli pure sulla punta dei piedini e pare che stia per spiccare un salto, tanto è teso il garetto della sua gamba delicata. Quelle gambe sono modellate con indicibile perfezione di for-

ma e di contorni. La piccola figura del Cupido è palpitante di vita, colle mobili ali e la bella testina bionda e ricciuta che sporge dalle vezzose spalle. Nell'alzare il braccio destro per raggiungere l'arco egli calca col piedino il piede della madre leggermente posato sopra un vicino cumulo di terra. Quest'ultima, poggiata sull'altro piede, scopre il seno rosato, e i candidi fianchi, piegando ad arco con elegante curva il suo bellissimo corpo. Madre e figlio si rassomigliano egualmente leggiadri belli e seducenti. Venere contempla Amore con ineffabile sorriso, in cui la malizia si mesce a dolce languore. Bionda dai capelli d'oro, essa risplende di gioventù e freschezza. Poco lungi da quel gruppo incantevole si vede, accovacciato nell'ombra (nel secondo piano del quadro) la bieca figura di un satiro, la cui testa fortemente rilevata è rivolta verso il gruppo, cogli occhi fissi e pieni di ardenti brame. Ei contempla con compiacenza mista ad invidia quelle belle carni bianche i cui riflessi opalini e delicati risaltano nella luce. Per non perder nulla di quella scena, ei si sporge innanzi: la sua destra si appoggia alla faretra di Cupido che giace in terra ai suoi piedi, il suo braccio membruto, carnoso e bruno, la sua pelle abbronzata, l'espressione lubrica del volto fanno singolare contrasto colla bellezza raffinata e lucida delle altre due figure.

Nella sinistra il satiro tiene la sua zampogna. Par quasi che nella sua muta contemplazione ei non osi

trarre il respiro pel timore di venire interrotto in quella festa degli occhi. L'intero gruppo è ombreggiato da una macchia d'alberi, di cui un grosso tronco sorge dietro a Venere. Nel fondo, oltre quelli, si distende una ridente pianura.

Anacreonte non seppe meglio inneggiare all'Amore e alla madre sua nelle sue odi. L'intonazione ne è diversa; ma l'abbandono, la soavità e il fremito di vita sono gli stessi.

Danae.
(*Palazzo Borghesi*, 1532).

Si vede, mezzo coricata sopra candidissimo letto e sollevata da grandi guanciali, la bella Danae, quasi fosse seduta in atto di grande attenzione. Col capo lievemente inchinato sul petto, guarda intenta la pioggia d'oro ch'essa raccoglie in un pannolino spiegato dinanzi a lei. Un giovine Amore, seduto al suo fianco, tiene uno dei capi del drappo. La Danae, una gamba fuori del letto, si appoggia con una mano ai guanciali: l'altra mano che tiene il panno è sostenuta dal ginocchio destro. L'Amore o per dir meglio Imeneo, il cui corpo è rivolto per tre quarti verso lo spettatore tiene la testa levata in atto di aspettativa appassionata e palpitante di dolce desio; la sua espressione è oltremodo caratteristica. Due altri Amorini seduti in terra formano un gruppo a capo del letto e sembrano intenti ad analizzare l'oro, le

cui stille vanno cadendo d'intorno colla punta di un dardo sopra una pietra di paragone, che uno d'essi tiene fra le mani e che l'altro cerca di prendergli. Forse che il Correggio ebbe in animo di raffigurarci Eros e Anteros, dando le ali ad uno di que'fanciulli, e adornandolo di tanta grazia e bellezza, mentre la figura dell'altro, che tiene l'oro ed è senza ali, è contrassegnata da furbeberia e cupidigia? Ad ogni modo ambedue que' putti sono pieni di vita e di intelligenza. Nelle tinte del quadro dominano i colori grigi e violacei. Il rilievo e la solidità delle carni sono mirabili, e il chiaroscuro ha tutta la perfezione che si riscontra sempre nei lavori del Correggio.

Leda e le sue compagne.
(*Museo di Berlino*, 1532).

Il quadro del Correggio, che rappresenta *Leda e le sue compagne*, supera tutti gli altri da lui dipinti al cavalletto, per lo splendore e il finito maraviglioso dell'Arte.

Sopra un fondo di ridente paesaggio, e sotto l' ombra di folta macchia d' alberi che crescono presso una distesa di acqua trasparente e chiara si vede un bellissimo gruppo di ninfe dalle forme maestose i cui corpi candidi e svelti risaltano nella piena luce al loro sorgere dal bagno.

Leda, uscita allora dall'acqua, è negligentemente seduta sulla riva del piccolo lago, tenendo

fra le ginocchia un cigno. Uno dei suoi piedi, appena fuori del bagno, è mollemente abbandonato vicino all'onda: l'altro alquanto discosto, col ginocchio ripiegato, serve di sostegno al cigno. Con gesto carezzevole la leggiadra Ninfa attira a sè il bellissimo uccello. La vezzosa mano è bianca e morbida come le finissime piume del cigno che posa sul suo seno palpitante e che sembra fremere di voluttà. L'altro braccio è appoggiato al vecchio tronco dell'albero che ricopre della sua ombra quel vago gruppo. Il grazioso collo dell'animale si abbandona su quel seno profumato, mentre coll'amoroso becco ei sembra impetrare carezze dalle labbra di Leda: questa, con gli occhi abbassati sul cigno e il capo dolcemente piegato, corrisponde all'invito, colla bocca seducente e l'occhio soavemente ridente. Una voluttà ineffabile spira da tutta la sua persona, nel suo atteggiamento e nei suoi sguardi: un molle languore pervade e soggioga tutti i suoi sensi. Quel gruppo forma il centro del quadro. A destra, una Ninfa tuttora nel bagno si dispone a uscir dall'acqua: è questa una vezzosa fanciulla di cui una gamba è ancora immersa nell'onda, mentre l'altra è già posata sulla riva: con la testa levata in alto, essa segue collo sguardo un bel cigno che si allontana volando fra gli alberi del vicino boschetto. Una ancella l'attende presso il lago per porgerle le sue vesti. Un poco più lungi, a sinistra, una terza ninfa trattenutasi nel bagno tenta schermirsi dalle persecuzioni amorose d'un altro cigno: con

ambe le mani essa si difende con ingenuo vezzo, e sembra voler scacciarlo con gesto animato. Fra quest'ultima e Leda si vede la figura di una donna d'età matura, che si tiene indietro mezzo velata e quasi in disparte. Appoggiata contro un monticello che si trova dietro le spalle di Leda, par che contempli silenziosa gli amorosi contrasti di quelle belle ninfe, meditando forse sulle frivolità e le fugaci gioie della vita: nei suoi sguardi e in tutta la sua espressione si legge il rimpianto del passato e l'avidità delle tarde brame.

A destra di Leda, dal lato opposto, seduto sotto l' ombra degli alberi, è l'amore trionfante; quel bell'adolescente alato (che qui pure potrebbe considerarsi come un Imeneo) suona la cetra con guardo malizioso. Due altri piccoli Amori, uno dei quali è coricato per terra in un angolo, con comica esultanza danno fiato a delle conche marine. A destra e a sinistra del quadro, sorgono sull'orizzonte alte montagne. L' abbondante luce, che penetra a traverso le aperture fra i rami, lumeggia mirabilmente tutti que'gruppi: la leggiadria delle ninfe uguaglia la grazia maestosa dei cigni. Il carattere di questo animale vi è ritratto in tutta la sua perfezione, nei suoi audaci tentativi amorosi, come nel suo pesante volo: le candidissime piume, morbide e perlate, aggiungono un indicibile fremito di vita, di bellezza e di amore a quell'insieme.

Le figure sono a un dipresso di grandezza naturale e danno perciò maggior pregio al quadro,

che è senz'alcun dubbio il più perfetto fra i lavori a olio del Correggio. Il Maestro ne dipinse una ripetizione, che può competere con l'originale. Uno di questi quadri si trova nel Museo di Berlino, l'altro nel Palazzo Rospigliosi in Roma. Questo viene conservato negli appartamenti privati della famiglia, non aperti al pubblico (1).

Io o Giove.
(Museo di Vienna, 1532).

Il Correggio, il cui genio elevato e la fibra delicata quanto robusta e appassionata aveano capacità di concepire qualsiasi soggetto, sapeva pure affinare con potente maestria ogni accento della passione in tutte le varie manifestazioni dello spirito e del cuore umano. Ei le rappresenta con tutta l'abilità di profondo psicologo e di sovrano nell'arte.

(1) Il celebre quadro di *Leda con le sue compagne*, di proprietà dei Principi Rospigliosi di Roma, fu descritto dall'Abate Antonio Coppi, il quale cita i documenti storici su cui si fonda la sua autenticità (Vedi *Notizie di un quadro del Correggio; lette nell'Accademia Romana di Archeologia il 22 giugno 1845, a Roma,* Roma, Salviucci, in 8.° di pag. 12). Questo quadro si trova conservato *intatto* nel Palazzo Rospigliosi, in tutta la sua maravigliosa freschezza. E ivi custodito preziosamente in una delle stanze riservate alle signore della casa: ove, per favore speciale di una delle Principesse Rospigliosi, l'autrice di questo libro potè vederlo molti anni or sono. Ci fu per tal modo concesso di giudicare della impareggiabile bellezza di quel lavoro, che non ha sofferto la benchè menoma offesa nè dagli scrupoli esagerati, nè dall'azione del tempo. È senza forse il più sorprendente, per la bellezza plastica. La *Danae* del Palazzo Borghesi, che è pure ben conservata, è d'un merito estetico di gran lunga inferiore. In quanto al *Cristo*, che viene indicato nel Vaticano come opera del Correggio, è impossibile il non dubitare della sua autenticità.

Il quadro rappresentante Giove che visita la ninfa Io, sotto forma di nube, è un capolavoro di audacia e di delicatezza a un tempo. La bella Io si vede di schiena, mezza coricata sopra un monticello fiorito. La testa, che si presenta di profilo, è rovesciata indietro: il leggiadro corpo abbandonato e palpitante sembra invaso dal fluido elettrico della tetra nuvola che scende su lei. Di mezzo a quella si scorge una testa d'uomo la cui bocca posa sulle labbra di lei; mentre una mano carezzevole, appena visibile nella nube, le cinge la persona. Infiammata da quell'alito ardente, da quel contatto infuocato, la ninfa si abbandona alla piena ebbrezza dell'amore; mentre una cerva assetata beve avidamente a una sorgente vicina.

La più perfetta semplicità regna in quel quadro. La mano furtiva e la testa appassionata del Giove vi sono appena delineate, e si confondono colla nube che avvolge la giovine ninfa.

Solo il corpo di questa, colle spalle volte allo spettatore, si vede distintamente. Senonchè si sente il fremito di voluttá che ne percorre ogni vena, ne commove tutto l'essere, e par quasi assorbirne tutte le facoltà in una sola potente sensazione. Non fu giammai osato tanto in pittura. Pur nondimeno un soave incanto domina su tutto, e il fuoco divoratore della passione sembra affinare, rendendola più pura, la stessa voluttà. È una ode saffica espressa col pennello.

I quattro capolavori che il Correggio dipinse

nell'anno 1532 *Venere, Leda, Danae* e *Io* vennero eseguiti per Carlo Quinto, per ordine di Federico Gonzaga, dopo che questi aveva ricevuto l'investitura del suo titolo al Ducato di Mantova dalle mani dell'imperatore, nell'anno stesso della sua incoronazione.

Parecchi di quei celebri quadri ebbero a subire dure prove. Raffaele Mengs narra che il padre del Duca d'Orleans vivente nel suo tempo, cioè nel XVIII secolo, scandalizzato della troppo seducente voluttà della testa della *Io*, aveva fatto forare la tela nel luogo ove trovavasi quella colpevole testa, facendovi appiccare il fuoco. Si dice pure che il quadro di *Leda con le compagne*, abbia incontrato la stessa sorte e sia stato distrutto in parte. Che che ne sia, quello che oggi ne avanza di quei bellissimi quadri restaurati assai bene da Prudhon e Schlesinger, richiama tutta la nostra ammirazione. In quanto alla testa dell'Io, che è di mano ben diversa del Correggio, come che si accordi colla situazione, ha tipo assolutamente germanico che non somiglia per nulla a quelli del Maestro. Il quadro che rappresenta Danae fu tenuto per lungo tempo nascosto, secondo quello che si dice; perciò è rimasto intatto. Lo splendido quadro poi di *Leda* di proprietà dei principi Rospigliosi, par fatto di ieri e si conserva ancora in tutta la vivacità della sua pristina freschezza (1).

---

(1) I tre quadri del Correggio, la Danae (ora nella Galleria Borghese in Roma), *Leda* ed *Io*, appartennero da prima a Cristina di

La Maddalena
(*Museo di Dresda*, 1533).

Nel fondo di oscura caverna, si vede la bella Peccatrice coricata in terra con uno dei gomiti appoggiato sopra antico volume, in atto di profonda meditazione. La testa posa sul braccio vezzoso: i bellissimi contorni del morbido e candido seno sono messi in rilievo da una grande luce, come pure l'avorio delle ben tornite braccia; mentre tutto l'antro è ravvolto nell'oscurità. Quella bella Maddalena è tutta assorta, rapita quasi in un grande pensiero. La spaziosa fronte, sede delle più soavi immagini, è posata sulla mano destra nascosta nella folta ondeggiante chioma, bionda, increspata e finissima, che rilevata alle tempia fa cornice al leggiadro volto e ricade con molta grazia sul nudo collo. I suoi grandi occhi sono abbassati sul testo, sul quale essa sta meditando. Il volto, di un ovale perfetto, dalle fattezze delicate e regolari, sarebbe degno di una ninfa o di una Dea; senonchè una

---

Svezia, poscia al cardinale Azzolini, e quindi al duca di Bracciano; da ultimo vennero nelle mani del duca d'Orleans il cui figlio Luigi fece distruggere le teste di Leda e di Io. Modena possedeva un tempo parecchi dei capolavori del Correggio, che passarono poi a Dresda allorchè il Duca di Modena vendette i più bei quadri della sua galleria. Questi furono acquistati da Gustavo III, re di Polonia, per la somma di 130,000 zecchini d'oro ch'ei fece coniare a Venezia. Fra i « *cento quadri* » di cui fece acquisto in quella occasione, ve ne erano sei del Correggio, cinque dei quali possono essere annoverati fra i suoi più belli: *La Notte*, il *San Giorgio*, il *San Sebastiano*, una *Madonna e quattro Santi*, detto il *San Francesco*, *la Maddalena* (su rame) e il ritratto del *D.r Lombardi*.

intima dolcezza, quasi profumo d'innocenza e di soave candore, pare che emani da tutto quell'essere; diresti il fiore dell'anima che si espande sotto il raggio di quella bellezza. Un panneggiamento turchino cupo le ravvolge il corpo sino ai piedi; i quali, ignudi e di un finito mirabile, sono sovraposti l'uno all'altro, e risaltano con grande rilievo nella penombra di quella mezza luce. Le forme snelle di quel vago corpo s'intravedono sotto le pieghe dello scuro manto.

Una solenne calma, una serenità profonda sembra averle penetrato e dominarle tutto l'animo: una ineffabile pace è subentrata ai delirî della passione: sì che, purificata dallo spirito del *vero* Amore, che l'ha salvata di mezzo ai suoi traviamenti, la sua bellezza ne appare come trasfigurata. Non è possibile ideare cosa più dolce e più perfetta, più tenera e più casta di quella Maddalena. Più che l'ingenua beltà di vergine ignara di sè, è in quella il candore d'un'anima consapevole, l'innocenza riconquistata mercè una vita d'abnegazione e il profondo culto delle cose eterne. Nessuna santa superò giammai l'ineffabile soavità di quella peccatrice redenta. Essa invero è degna della parola del Cristo: « *Le sarà perdonato molto, imperocchè essa abbia molto amato.* » Questa grande verità così formolata da Gesù, il Correggio ha ben saputo interpretare col suo pennello. In quell'atteggiamento semplice, compreso di nobiltà senza ostentazione, la sua Maddalena ne offre il

vero tipo di una natura rigenerata dalla onnipossente virtù d'Amore: la gran nota che lega in armonia perenne il cuore e la ragione; l'ideale conquistato mercè il culto del pensiero e della meditazione. Essa ci commove come se fosse una sorella amata, mentre il chiarore di quella soave fronte ci penetra l'anima quasi l'aurora del Buono e del Vero.

Il Correggio, come già dicemmo, fece pure una variante del medesimo soggetto. La figura e l'atteggiamento della leggitrice sono eguali; solo lo sfondo è diverso.

Si vede in esso la Maddalena distesa all'ombra sopra un rialto di terreno, con montagne sull'orizzonte, nell'ora del crepuscolo vespertino. Quel passaggio sembra diffondere su tutto il quadro una pace arcana, quale ci viene dall'ultimo addio del giorno, allorchè la luce vien meno e gli oggetti sembrano dileguarsi a poco a poco nella penombra.

Questi due quadri, eseguiti sul rame, capolavori di perfetta maestria, furono l'ultime opere del Maestro (1).

---

(1) La storia di que' due capolavori del Correggio ha molto interesse. Evidentemente il Maestro fece dono di ambedue i quadri ai Conti da Correggio, in segno della sua riconoscenza verso quella famiglia, la quale, fin dalla sua adolescenza, gli aveva dato prove di sicura amicizia. La *Maddalena*, che oggi si trova a Dresda, venne probabilmente offerta da que' signori a Carlo Quinto, nel suo passaggio per l'Italia, dopo la sua incoronazione. L'altro quadro, rappresentante pure una *Maddalena* simile alla prima, ma coll'aggiunta del paesaggio, dopo parecchi anni fu perduto di vista. Uno strano incidente lo tolse all'oblio. Alla morte del Cardinale Fesch, zio di Napo-

Capitolo VI.

Le Cupole di Parma.

Orizzonte di Parma - Interno della Chiesa di San Giovanni - Descrizione della Cupola; la Visione apocalittica. - *Il Cristo trasfigurato e gli Apostoli* - Interno della Cattedrale. - Descrizione della cupola - *L'Assunzione della Vergine* - Parallelo tra Michelangelo, Raffaello, il Tintoretto ed il Correggio - Conclusione.

Le cupole di Parma, l'abbiamo già detto più volte, formano per così dire la corona dell'opera del Correggio, e sono il testamento del suo pen-

---

leone I, la sua ricca collezione di quadri fu messa in vendita dai suoi eredi: ed un quadro senza valore rinvenuto nel granaio del palazzo, fu venduto al pittore Vallati, mediante la modica somma di *otto scudi romani*. Il pittore, nel toglier via lo strato superiore dei colori, trovò sotto la *crosta* visibile *la ripetizione esatta* del celebre quadro del Correggio che rappresenta *la Maddalena in meditazione*, colla variante d'un paesaggio che lo rende ancor più prezioso. Questa scoperta fece grande rumore. Tutta Roma si soffocava allo studio del Vallati per ammirare quel capolavoro. Gli eredi del cardinale Fesch intentarono un processo al pittore, per reclamare il famoso quadro che, dicevano essi, era stato venduto a loro insaputa. Quegli pertanto avendo provato la perfetta legalità del suo acquisto, potè ritenere il suo tesoro, ch'egli poi vendette ad un inglese per una galleria privata. Altre *Maddalene* in gran numero, vennero attribuite al Correggio; ma la loro autenticità è assai dubbia. Nel loro genere, quelle due *Maddalene in meditazione* sono insuperabili.

siero religioso e filosofico. Nella Introduzione di questo libro abbiamo tentato di dare un cenno della prima impressione di stupore che si prova al rimirare que' due capolavori.

Pel sentimento di alta poesia e di profonda emozione che destano nell'armonia, ci siamo sentiti compresi delle sublimi idee che in essi sono rivelate. Ma non avremmo adempito al nostro còmpito se non esaminassimo ora, sotto l' aspetto dell' arte e in tutti i loro particolari, que' due grandi componimenti.

Per formarci un concetto più esatto delle condizioni in cui vennero creati, ci conviene gettare uno sguardo alla città che li vide nascere, e della quale essi costituiscono oggi la più potente attrattiva.

Parma è città triste e severa, e pressochè isolata nella grande pianura Lombarda.

Alcune vaste piazze, strade irregolari e deserte, palazzi massicci e tetri come prigioni; chiese lombarde d'uno stile dubbio e prive di bellezza, tale l'aspetto generale di quella città. Al tempo del Correggio doveva avere un carattere ancor più austero e minaccioso. A que' giorni non era se non un vasto fortilizio, tutto ripieno di castelli di difesa, torri e guglie: ogni casa aveva la sua torre, secondo l'usanza della antica età. Senonchè nel visitare que'suoi baluardi, l'occhio avido di luce e di spazio più ampio prova indicibile diletto percorrendo quell'immensa distesa di terra sotto l'aperto cielo. Quella pianura si stende oltre il raggio

visuale quasi mare verdeggiante, solo interrotta qua e là dalle molte ondulazioni dei castagni o dalle strisce di luce che traversavano quelle vaste praterie. Su quell'orizzonte che non ha confini la volta del cielo appare più luminosa e profonda. Le nuvole accavallandosi grandiose e svariate o leggiere e trasparenti nell'azzurro infinito, ora appaiono quali montagne galleggianti ed ora svaniscono in alto quasi geni aerei al soffio dei venti. Quell'orizzonte senza limiti ne invita alla meditazione: il pensiero affrancato da ogni ostacolo si slancia con più libero volo fino alla soglia dell'infinito.

Nell'orizzonte di Parma il Correggio deve avere attinto le sue più alte ispirazioni. Più d'una volta, dopo le fatiche e il caldo soffocante della giornata, egli deve aver ricercato l'aria più pura de' baluardi pensando, davanti a quell'immenso cielo avvivato dalle tinte del tramonto, al suo cielo interiore popolato d'immagini divine e indorato dai più vivi splendori dell'ideale.

Ritorniamo ora col Maestro alla Chiesa di San Giovanni, da questa passeremo poscia alla Cattedrale.

La Chiesa di San Giovanni in Parma, che conta circa nove secoli, fu edificata, per ordine del Vescovo Sigifredo II, pei monaci Benedettini verso l'anno 983 (1). Venne poi, nel 1510, ricostruita

(1) *Annales O. S. Benedicti.* Tom. IV, Lib. XLIX, p. 16.

da Bernardino Zaccagni di Parma. Più tardi vi fu aggiunta l'attuale facciata, che ha poco o nessun rapporto architettonico col resto dell'edificio. L'interno della chiesa, in forma di croce latina e di stile italo-lombardo, è diviso in tre navate fiancheggiate da diciassette cappelle (1). Al di sopra della intersezione s'inalza la maravigliosa Cupola dipinta dal Correggio, che fa contrasto coll'austera oscurità dell'edificio, il quale sembra per quello rischiararsi di luce soprannaturale allorchè vi penetra il sole.

Quella cupola, perfettamente rotonda, è lumeggiata dal basso da quattro aperture circolari, disposte perpendicolarmente al di sotto dei pennacchi.

Il Correggio ha scelto per soggetto della sua opera l'apparizione del Cristo, *trasfigurato* nella esuberanza della sua gloria, e quale dovrà comparire secondo il testo dell'Apocalissi alla fine dei secoli: « *Guarda: ei viene sopra le nubi e ognuno dovrà discernerlo. Anche coloro che lo trafissero do-*

(1) All'estremità delle due incrociature della Chiesa si trovano quattro gruppi plastici, opera del celebre Antonio Begarelli, amico del Correggio. Quelli a destra rappresentano la maestosa figura di San Benedetto, che è bellissima; di fronte a questa è posta Santa Felicita, che ha pure espressione assai nobile e perfettamente modellata. A sinistra si trova una statua in gesso di San Giovanni Evangelista con l'aquila, che ha di fronte il gruppo della Vergine col Bambino Gesù fra le braccia. In que' gruppi si può ammirare la profonda conoscenza dell'arte e un gusto classico dei più puri.

vranno vederlo. E tutte le famiglie della terra avranno da lamentarsi a cagione di lui (1).

Interpretando a sua guisa queste parole: « *E il suo volto era come un sole che riluce in tutto il suo splendore* (2) », il Correggio ha voluto che il suo Cristo trasfigurato rilucesse, incoronato di divina bellezza, e apparisse davanti al mondo intero cagione di stupore e di gioia, all'animo degli Apostoli e degli Evangelisti.

Lo vediamo infatti comparire nel mezzo di una *nuvola d'angioli*, col volto risplendente. Tutta la persona è per così dire imbevuta di luce e inforformata a nuova bellezza. L'apoteosi di Gesù occupa la parte superiore della volta: la nuvola ch'egli attraversa è tutta contornata di teste d'angioli. Più in basso, lungo le pareti della cupola, gli Apostoli sono posati sulle nubi, e come isolati in cinque gruppi diversi. Essi additano l'uno all'altro la Visione, esprimendo la loro gioia e la loro meraviglia con vari atteggiamenti. Al di sopra di questi si scorge il vegliardo di Patmos, prosternato e quasi fulminato dal fulgore di quella Visione, colla testa e le mani levate al cielo in atto di profondo sbigottimento. In questo pure il Correggio è fedele interprete del testo:

« *E quando io lo vidi caddi a' suoi piedi siccome morto. Ed egli pose le sua destra sopra*

(1) Apocalissi di S. Giov. Prologo vers. 7.
(2) Ibid. vers. 16.

di me, dicendo: Non temere, io sono il Primo e l'Ultimo » (1).

L'aquila simbolica è posta al fianco di San Giovanni, e leva l'acuto sguardo verso la luce. Al di sopra di lui gli altri tre evangelisti appaiono raccolti sulle nubi sotto la figura d'uomini d'età matura e pieni d'intelligenza. Sembrano ragionare con vivacità fra loro. Uno di essi col braccio e la mano levati addita la fulgida visione. Questo gruppo centrale nella volta ha singolare verità e vita. Tale è la disposizione generale di quel vasto componimento. In quella maravigliosa visione il Correggio ha di gran lunga superato non solo come artista, ma come poeta quanti l' hanno preceduto. Lasciando da parte tutti i flagelli descritti nell'Apocalissi, come pure il *Giudizio Finale*, coi suoi terrori, egli ha voluto raffigurare quella *Nuova Gerusalemme* la quale, secondo l'Apostolo, non è rischiarata « *nè dal sole nè dalla luna ma dal chiarore del vero e della giustizia* ».

Con la potenza dell'animo che ha in sè il concetto del Bello e mercè la divina ispirazione del genio, che sa ritrarlo sotto forma plastica, il Correggio ha voluto incarnare quel celeste chiarore nella persona del Cristo. Ricordando il testo di S. Giovanni (2), ove è detto « *Allora io vidi un nuovo cielo e una nuova terra; poichè il primo*

(1) Apocalissi di S. Giov. Prologo. Vers. 17.
(2) Apocalissi di S Giov. Cap. V, vers. 21.

cielo e la prima terra erano scomparsi, e non eravi più altro che il mare », il Correggio ha ben compreso che ciò significa l'universale trasformazione del mondo mercè lo spirito del Bene, che solo potrà operare il mutamento radicale. Il testo prosegue (1): *Ed io vidi discendere dal fianco di Dio,* LA CITTÀ SANTA, *una nuova Gerusalemme, pronta come sposa novella che s'è adornata per lo sposo. Udii una voce potente proveniente dal cielo che diceva: Ecco il tabernacolo di Dio, che sorgerà di mezzo agli uomini, che dimorerà con loro ed essi saranno il suo popolo e Dio sarà con essi come loro Iddio.*

Quello *Spirito di Dio* il Correggio lo ha raffigurato nell'immagine del Cristo, quale riflesso delle più belle qualità umane, e ha voluto circondarlo dei suoi Apostoli, che lottarono e soffrirono pe'suoi convincimenti. Sui pennacchi disposti sopra le quattro aperture che rischiarano la cupola, sono dipinti i quattro evangelisti che promulgarono la sua dottrina. Ciascuno di questi è accompagnato da uno dei quattro Padri della Chiesa, che meglio seppero illustrarla.

Questo l'ordine generale, l'idea madre del componimento. Eccone ora la descrizione in ogni suo particolare.

La luminosa figura del Cristo s'inalza nel centro della volta, in un cielo raggiante e in mezzo

(1) Ibid. vers. 21.

ad una vasta nube d'angioli. Egli inoltra in quello con naturale movenza quasi di rapida ascensione nell'etere, che dà al suo atteggiamento e al suo gesto una grazia e una maestà sublime e al tempo stesso la leggerezza aerea del volo di un essere alato. La bellisima testa col guardo soave è rivolta al cielo. La gamba sinistra è ripiegata, il braccio destro è sollevato in alto, il sinistro accenna alla terra. La maestosa persona, agile e molleggiante, sembra attirata da irresistibile forza verso quelle splendenti regioni ove gioisce nel proprio elemento, e dove par che coll'ineffabile sorriso inviti tutti a seguirla. L'insieme di quella figura è di una beltà celeste; gli occhi rivelano una fonte inesauribile di bontà e di pietoso affetto. Il gaudio d'un infinito amore, avvivato da profonda simpatia, dà a quello sguardo l'interno raggio del fuoco divino. La fronte, augusta sede di veritá e giustizia non ha d'uopo d'altra aureola: il *sole dell'anima* traluce in tutta la persona, irradiandola d'una bellezza che s'imprime nella memoria come una letizia perenne. Un manto di un giallo pallido ravvolge quella maravigliosa figura a metà del corpo, ricadendo dietro la spalla sinistra. Al disotto della nebulosa frangia composta di miriadi d'angioli i gruppi degli Apostoli si distaccano sul cielo azzurro. Il Correggio ha raffigurato nel suo Cristo la sovrana bellezza che emana dalla perfezione morale; per gli Apostoli invece egli ha scelto un tipo meno elevato. Questi hanno figura d'uomini nobilmente dignitosi, forti e pieni di vigore, a guisa di popolani solidamente

temprati; le teste denotano anzitutto profondi ed energici convincimenti; l'elemento semitico vi predomina. Il fervore del fanatismo orientale si fonde in una rustica semplicità e in una ingenita nobiltà, che senza dubbio erano i caratteri speciali di quegli austeri atleti i quali, mercè la loro fede e il loro coraggio, aprirono il varco alla Legge novella.

A farsi un concetto più esatto di que' gruppi conviene incominciare da quello del centro, che ci rappresenta il *veggente* di *Patmos* prosternato davanti all'abbagliante apparizione divina. Egli è posto nel basso della Cupola, di fronte all'altar maggiore; e si scorge solo volgendo le spalle all'entrata. Ci troviamo allora davanti a un maestoso gruppo. In basso il vegliardo di Patmos mezzo coricato sopra poderoso volume, la testa e le mani levate, in atto di profondo stupore: al di sopra di lui, adagiati sopra nuvole, ove appaiono scherzanti gli angioli leggiadri, sono disposti insieme gli Evangelisti Matteo, Marco e Luca dalle sembianze nobilmente maestose. La figura centrale di quest'ultimo gruppo, che forma colle altre quasi una piramide, appoggia il braccio sinistro sulla spalla del compagno, mentre stende la mano a indicare la *Visione:* il braccio destro è posato sulle nubi. A sinistra di quel gruppo, il terzo Evangelista s'inchina con gesto vivace verso gli altri due, prestando profonda attenzione ai loro discorsi. Alcuni angioli frammischiati alle nuvole danno mirabile vita a quel gruppo animato.

A destra dell'a-fresco centrale si trova il pri-

mo gruppo degli Apostoli Pietro e Paolo. Gli altri seguono, due a due, occupando di tal guisa tutto lo spazio che contorna la Cupola.

1.° Gruppo d'Apostoli.

In questo mirabile gruppo si trovano raffigurati San Pietro e San Paolo, le cui figure si vedono di profilo: sono seduti sulle nuvole, l'uno presso dell'altro. Il vecchio San Pietro colla destra levata al cielo, compreso da vivo entusiasmo, parla animato; mentre San Paolo, trattenuto dai suoi pensieri, sembra assorto e come esterrefatto dalla visione: la sua testa lievemente piegata innanzi, le braccia incrociate sul petto, tutto nel suo atteggiamento esprime un'adorazione profonda. Si riconosce in quella espressione l'ardente discepolo della *fede*, l'Apostolo della Redenzione mercè la guida della *coscienza*. Vi si ritrova la fervida natura dell'impetuoso legionario, che incominciò dal perseguitare i cristiani e che, colpito all'improvviso dalla luce di quelle grandi verità, divenne poi il loro più possente difensore. Un angioletto leggiadro e pieno di vezzi sta in piedi davanti a lui, sopra una gran nuvola che è presso alla sua testa: colle sue grazie infantili ei dà maggior rilievo alla fisonomia profonda e ai capelli nerissimi di San Paolo. San Pietro tiene nella destra le chiavi emblematiche; colla sinistra addita il cielo; i capelli sono incanutiti dall'età: il suo gesto energico ricorda il di-

scepolo che predicava la Redenzione mercè le *opere*. Un puttino che si rotola fra le nubi, gli giuoca ai piedi: quel bel corpicino par che sorga, vaga emanazione, dal velo dei leggerissimi vapori. A traverso le nuvole luminose che sono ammassate dietro quel gruppo si rivelano le profondità dello spazio e quasi la prospettiva dell'infinito.

2.° Gruppo d'Apostoli.

Vicino a San Pietro e a San Paolo, e quasi galleggiante fra le nubi che sorgono nel circostante azzurro, vedesi il secondo gruppo degli apostoli, che rappresenta San Filippo e San Taddeo. Sono belle figure di atleti, eleganti e snelli, appena coperti di lievi panneggiamenti di colore scuro e turchino, che fanno maggiormente risaltare le tinte abbronzate dei corpi. Essi sono seduti schiena contro schiena, e sono circondati da un vero sciame d'angioletti, dei quali alcuni sembrano sostenerli nell'aria, altri li sfiorano coll'ali passando loro d'accanto, altri scherzano festosi fra mezzo alle nuvole.

3.° Gruppo d'Apostoli.

Questo gruppo rappresenta San Tommaso e San Iacopo Minore. Ambedue con carattere singolarmente appariscente, energici e belli, secondo l'indole di ciascuno, hanno mirabile rilievo sul fondo chiaro.

È questo uno dei più bei gruppi e forse quello che ne colpisce più di tutti gli altri. A sinistra si vede come seduta sull'angolo di un ammasso di nubi, la raggiante figura di San Tommaso. I suoi grandi occhi sembrano contemplare la Visione divina con espressione di profonda compiacenza; le fattezze del volto sono contornate dalle bionde anella della capigliatura, la bocca è semiaperta. Il nobilissimo tipo della fisonomia e la delicata curva del collo indicano forza virile, accoppiata a eleganza e gentilezza di forme. L'ampiezza del petto, i bracci muscolosi, tutta la sua persona ne attesta l'energia della fibra, sì nel fisico come nel morale, e ne rivela la tempra straordinaria. Egli è appoggiato sulla spalla d'un angioletto che gli sta a sinistra fra lui e San Iacopo Minore. Questi gli è seduto al fianco. La testa, veduta di profilo, è rivolta al compagno; par che discorra seco con vivo interesse intorno alla apparizione. San Iacopo, posto sul davanti, si trova nell'ombra; San Tommaso all'incontro seduto più indietro, appare in luce e quasi inondato dal chiarore che viene dall'alto. Il primo mentre parla con molto fuoco accenna alla Visione coll'indice della destra: la sua testa bruna, intelligente ed energica e la barba nera risaltano con molto vigore e fanno contrasto col biondo vivace di San Tommaso. Questi, le cui fattezze e la cui figura spirano la più soave armonia, sembra provare l'ineffabile contento dell'uomo che vede dileguarsi ogni ombra di dubbio sotto la piena luce del vero.

Tre angioli, che fanno gruppo fra i due Santi, sembrano essi pure rimirare la Visione del Cristo con sorriso d'indicibile gioia. I loro bellissimi corpi snelli, le teste leggiadre, le movenze graziose ed agili, danno singolar vita al loro insieme. Vedesi pure al di sotto dei due Apostoli un putto folleggiante fra le nubi, che sembra bearsi sotto i raggi del sole. Nello sfondo, al di sopra del gruppo, appaiono altre vezzose testoline di parecchi angioletti: uno di questi è coricato nelle nubi a livello della testa di San Iacopo; il suo grazioso braccino gli fa da guanciale, mentre la testina con atto pieno di vezzo si rovescia per ricevere il bacio d'un altro putto che si ferma nel passare quasi ad isfogare in quel soave amplesso la piena della sua esultanza.

4.° Gruppo d'Apostoli.

Questo rappresenta Sant'Andrea e San Iacopo Maggiore, e come il precedente, ha singolare bellezza. I due Apostoli sono seduti sopra una nube l'uno accanto all'altro, quasi toccandosi colle spalle: si vedono di faccia, colle gambe rivolte in senso contrario e di profilo, il che dà al loro atteggiamento una varietà plastica e oltre modo armonica. Il braccio sinistro di Sant'Andrea posa sulla gamba destra; il ginocchio è lievemente piegato. La testa, che già tende alla canizie, la fisonomia fine e intelligente spirano saggezza ed esprimono l'assorbi-

mento dell'animo nella contemplazione. Ei guarda la Visione quasi estatico. Accanto a lui, e alquanto nell'ombra, sorge la maestosa testa di San Iacopo Maggiore. I suoi grandi occhi fissi e neri sembrano rilucere come carboni ardenti nelle orbite profonde. I capelli e la barba, egualmente neri, contornano di folti ricci il volto dal tipo semitico. È quello il vero tipo del profeta Ebreo, in tutta la sua rude, grandiosa potenza. Il fuoco latente delle forti passioni traspare nel fosco lampeggiare dell'occhio: ei vede non l'ideale, ma il mondo reale, il passato, le lunghe sofferenze dei popoli, le sanguinose lotte sotto l'antica legge... E vede finalmente il sorgere dell'èra novella, nel trionfo del regno di Dio e l'anima sua d'Apostolo e di veggente ne esulta.

Senonchè la sorpresa ha superato le sue forze, egli è come sopraffatto da profondo stupore. L'effetto prodotto dalla figura di quel Santo, seduto in atto di intensa contemplazione è indescrivibile. Tre angioli gli stanno d'intorno: uno di essi, veduto di schiena, posa la mano gentile sul braccio membruto di Iacopo con gesto di familiarità, mentre la testa è tutta rivolta in alto, per meglio gioire della splendida Visione. Altri tre angioli formano coi primi quasi corona vivente intorno gli apostoli: uno di essi abbraccia il ginocchio di Sant'Andrea, e gli altri due, mezzo celati dalle nuvole, si tengono sospesi a' suoi piedi abbandonandosi a fanciulleschi sollazzi. Pieni di vita e di movimento, quegli an-

gioletti sfavillano di bellezza e di gioia; biondi e leggiadri sembrano espandersi come soavi fiori sotto i raggi di quel sole d'amore. Essi fanno lieto corteo a que' sublimi lottatori, per cui sono l' emblema della più pura manifestazione della vita: la foga infantile dell'innocenza, il suo sorriso e le sue più care delizie. Si abbandonano all'ebbrezza del moto, e de' teneri e casti amplessi, a quella gioia traboccante, che ignora l'esistenza del male. Come gli « *Scherzi* » di Beethoven, ne' quali lo spirito trova riposo mentre il cuore ne è soavemente commosso, gli angioli del Correggio fanno mirabile contrasto colla serietà e l'attenzione che si manifesta nei personaggi intorno ai quali essi raccolgono il volo. Diresti quasi che aleggiano intorno alle grandi verità come le farfalle intorno ai fiori.

I quattro pennacchi, che ora ci accingiamo a descrivere, racchiudono ciascuno un gruppo, che raffigura uno degli Evangelisti accompagnato da uno dei quattro Padri della Chiesa.

Il primo pennacchio, a destra uscendo dal Coro rappresenta San Giovanni che spiega a Sant'Agostino il mistero della Trinità. L'evangelista è ivi dipinto nel fiore dell'età, biondo e bello. Con gesto espressivo ei si piega lievemente verso il santo, al quale mostra le dita spiegate della mano sinistra, appoggiandosi, per incominciare l'argomento, sull'indice. Sant' Agostino, raffigurato come uomo di età matura e d'intelletto sagace, ascolta avida-

mente le parole del giovine Maestro, il cui leggiadro volto, veduto di profilo e adorno dalla chioma bionda e inanellata, è illuminato da un sorriso divino. L'aquila superba che gli posa al fianco sembra essa pure intenta alle parole di lui, tanta è l'intelligenza e la vivacità del suo sguardo. Dietro al pastorale di Sant'Agostino si vede spuntar la testina d'un angioletto che è fra lui e San Giovanni. Altri due Angioli in sembianza di adolescenti sono distesi in atto di riposo sotto gli archi del colonnato. Tutto quel gruppo posa sulle nuvole, che sono alla volta sostenute da angioli, scherzanti fra loro. Ciò che più ne sorprende è la perfetta illusione che ci appare come una realtà, tanta è la naturalezza degli atteggiamenti e dei gesti che l'arte del Maestro ha saputo infondere nei personaggi da lui ideati.

Questo a-fresco è forse il più mirabile sì per l'elevatezza del soggetto come per la singolare bellezza e vivacità del tipo di San Giovanni, che fa grande contrasto con quello più austero e concentrato di Sant'Agostino. La testa di quel giovine San Giovanni ha tutta la poesia dell'uomo divenuto *arcangelo* mercè una naturale trasformazione e per virtù propria. L'amore del Vero gl'irradia l'anima; l'eterno riso del Bello vi splende, e l'arcana potente aspirazione verso l'ideale signoreggia tutto l'essere suo.

Per la grandiosità dello stile e del pensiero è impossibile immaginare cosa alcuna che superi quel gruppo.

Le tendenze platoniche di San Giovanni sono ivi espresse, quanto lo spirito profondamente scrutatore di Sant'Agostino. Lo slancio ingenito dell'uno e il genio meditativo dell'altro sono nettamente delineati in quelle due figure, con tutta la semplicità della vita reale. Nella bionda testa dell'adolescente si rivela la natura eletta e piena di tenerezza, rischiarata dalla più bella fiamma di carità, il discepolo prediletto di Gesù. L'armonia di quell'essere ci penetra nell'anima come ineffabile accordo, come una rimembranza delle prime e più care commozioni del mattino della vita. Tutto in quell'insieme raggiunge la perfezione nell'arte.

Secondo pennacchio.

Il secondo pennacchio, posto a sinistra del primo, venendo dal Coro, rappresenta San Matteo e San Girolamo. É noto come quest' ultimo commentasse il Vangelo di San Matteo. L' artista volle raffigurare l'apostolo nell' atto in cui sta dettando a San Girolamo. L'angelo, emblema dell'Evangelista, sostiene davanti a lui il volume delle Sacre Scritture: dietro le spalle di questi si vedono spuntare le due piccole ali bianche, mentre la testa è rivolta allo spettatore. San Matteo che è seduto quasi schiena a schiena con San Girolamo, sporge il capo sopra l'omero di quest'ultimo a dettargli le parole. La testa del Santo è mirabile nella sua espressione. Una gran barba gli scende sul petto, e i capelli bianchi ne adornano la fronte

spaziosa. L'Evangelista all'incontro, che gli sta da presso, è giovane, con fattezze delicatamente pennelleggiate e circondate di brune chiome: una barba folta e ricciuta ne contorna il volto impresso di dolcezza e di benevolenza. Quelle due teste, vedute di profilo, fanno singolare contrasto fra loro e pur sono entrambe egualmente animate e maestose: l'attenzione con cui San Girolamo ascolta l'Evangelista è espressa con impareggiabile maestria, come pure la bellezza serena della sua testa veneranda e della sua pensosa fronte. Due bellissimi angioli che si vedono da ciascuno dei lati, l'uno di fronte all'altro e mezzo coricati sulla cornice che circonda il quadro, volgono ambedue la vezzosa testa verso l'omero e sembrano osservare ciò che accade al di sopra di loro. Un altro bell'angiolo sostiene una nuvola ai piedi di San Matteo, e forma quasi l'estremità di quel mirabile gruppo che, come gli altri, ha nel suo insieme la figura d'una piramide rovesciata.

Terzo pennacchio.

Questo gruppo è posto al lato della *incrociatura* a sinistra, sempre partendo dal Coro. È il più danneggiato di que' quattro *a-fresco*. Per ventura noi possiamo, dagli acquerelli del Toschi, farci un concetto abbastanza giusto dell'insieme e ammirarne i caratteri più rilevanti.

Si scorge la maestosa figura di San Marco che volge la testa, presentandone il profilo allo spet-

tatore. Ricoperto di veste bruna, ei s'appoggia colla destra sulla schiena del suo leone, e tiene nell'altra il suo Vangelo aperto, facendone il commento a San Gregorio, che si trova al suo fianco. Questo ultimo, rivestito del manto pontificio, alza gli occhi al cielo chinando il capo, quasi per naturale attrazione, verso San Marco, la cui bocca si trova per tale movimento, vicina all' orecchio del Santo. Una colomba rivolge il suo becco all'altro orecchio. Dietro S. Gregorio un angiolo ne sostiene la tiara sormontata da una croce. Il pontefice per tal modo, è posto tra l'*afflato* diretto dello Spirito Santo raffigurato dalla colomba e l'ispirazione dell' Evangelista, che San Gregorio prediligeva su tutti gli altri. È noto come quel pontefice istituisse in Roma delle feste in onore di San Marco, per avere questi, secondo la leggenda, liberato Roma, dietro sua preghiera, dal flagello della peste che la decimava in que'giorni. Giovanni diacono narra, sulla testimonianza di Piero diacono, che una colomba venuta da lungi era stata veduta da quest'ultimo appressarsi all' orecchio di San Gregorio, mentre questi era assorto in profonda meditazione nell'ora del suo più intimo raccoglimento. L'opinione generale, che attribuisce alla ispirazione diretta dello Spirito Santo le opere di quel pontefice, si fonda su questa tradizione, che si trova negli annali di Roma. Il Correggio, che conosceva a fondo la storia ecclesiastica, ha saputo dare a quella leggenda il suo significato simbolico.

Due leggiadri angioletti, i cui graziosi corpi-

cini si vedono di profilo, e le cui teste vivaci sono volte di faccia allo spettatore, adornano i due archi del pennacchio. Una grossa nuvola, ai piedi di San Marco, è sostenuta da altri due vaghi angioletti. Quel componimento è oltremodo originale. Il *leone emblematico,* compagno inseparabile di San Marco, colla bocca semiaperta, gli serve d'appoggio; il suo occhio ardente è singolarmente animato.

Quarto Pennacchio.

Il quarto pennacchio che si trova dal lato dell' *incrociatura* di destra venendo dal Coro e vicino alla navata, rappresenta San Luca e Sant'Ambrogio. Cinto di veste turchina, ricoperta da un panneggiamento violaceo, l'Evangelista è seduto sul simbolico *Bue,* che sta accovacciato sotto di lui. Ei tiene nelle mani il suo vangelo soggetto dei frequenti commenti di Sant'Ambrogio. La sua testa, veduta di profilo, s'appressa pensosa a quest'ultimo, che sembra dettargli qualche cosa; mentre egli stesso tiene la mano dietro l'orecchio, quasi ad ascoltare voci misteriose che pare gli sussurrino le parole ch'ei va ripetendo. Sant'Ambrogio, la cui testa si presenta di faccia a destra di San Luca, tutto assorto nel suo lavoro, sembra porgere ascolto ad altra voce che gli parla nell'anima. Un angiolino, alla sua destra, gli sostiene la mitra ed ha in mano una frusta, simbolo della repressione dell'eresia di Ario.

Un pensiero, chiaramente delineato, emerge dall'insieme di que'quattro pennacchi, ciascuno dei quali è mirabile nel suo genere. In quest'ultimo il Correggio ha eminentemente espresso la pura e intensa venerazione che Sant'Ambrogio provava per San Luca, e che appare da tutto il suo atteggiamento.

Aggiungeremo due parole sulle figure emblematiche che accompagnano Gli Evangelisti.

1.° L'aquila di San Giovanni è raffigurata coll'occhio penetrante e il becco aguzzo, pronta ad ogni volo, ad ogni più ardita impresa. La luce è il suo elemento, e tutto in essa è intelligenza forza e vigilanza.

2.° L'Angelo di San Matteo è l'emblema della dolcezza, di soave intelligenza e d'infantile candore.

3.° Il leone di San Marco rappresenta la forza e il coraggio a tutta prova.

4.° Il bue di San Luca è l'emblema della mansuetudine.

La natura dell'Angelo, come quella dei tre animali che sono il simbolo degli Evangelisti, è ritratta con singolare maestria e prodigiosa sapienza. Il genio luminoso del Correggio non ha trascurato la benchè menoma cosa, che potesse dar rilievo al suo soggetto, ch'egli ha illustrato con quanto v'ha di più attraente nell'arte plastica.

In que'quattro pennacchi è impressa una profonda psicologia, unita ad una perfetta analisi di

tutti i caratteri esteriori che si addicono ai personaggi ivi raffigurati. L'atmosfera morale ed intellettuale di ciascuno di essi vi è indicata con ispeciale simbolo. Solo mercè un profondo studio, consacrato ai più ardui problemi della vita e del pensiero, è dato il raggiungere sì alta perfezione nell'arte e incarnare i più sublimi e intimi veri, che il genio soltanto sa rivelare all'intelletto interpretandoli col cuore.

Sotto la figura degli Evangelisti il Correggio ha inteso rappresentare ne'varî aspetti, le diverse fasi dell'ispirazione spontanea. Ei ci rende quasi partecipi del divino intuito di que'santi personaggi sotto l'*afflato* dei nobili pensieri che sembrano emanar da quelli e che ci penetrano nel più vivo dell'animo. Come note d'una armonia che ha risuonato nei giorni delle più liete e soavi speranze quella celeste e pura atmosfera che li circonda ci riempie di gioia e d'ineffabile affetto.

Il pittore pertanto non si è limitato ad ornare la vòlta e i pennacchi della chiesa di San Giovanni con quei bellissimi quadri, egli volle altresì decorare con ornamento ingegnoso e originale il *fregio* che contorna il basso della cupola.

Quel *fregio* è interrotto da quattro finestre; e su di esso è dipinta una vite che v'intreccia i suoi lunghi e molteplici rami. Evidentemente nel concetto dell'artista era quella *la vigna del Signore.*

A traverso quello sparso fogliame si scorgono gruppi di creature alate: e sono quelle appunto che vedemmo già nei pennacchi insieme con l'an-

gelo. Senonchè quegli esseri simbolici, che laggiù rappresentano gli emblemi degli Evangelisti e che sono i medesimi che si vedono nella Visione d'Ezechiello, qui ci appaiono scherzando insieme con serena pace, affratellati in soave concordia in mezzo alla vigna del Signore.

1.° Gruppo del Fregio.

Si scorge nel mezzo del Fregio l'*Angiolo alato,* che colle fragili braccine sostiene il corpo pesante d'una grande aquila, la cui testa piegata ricade dal lato opposto quasi vinta e doma: vediamo in quello la dolcezza e l'innocenza che soggiogano la forza e l'audacia.

2.° Gruppo.

È un leone alato con volto d'uomo. Un angioletto gli passa una corda intorno al collo e ne circonda la testa colle braccia. L'atteggiamento di quel putto è dolcemente carezzevole verso il fiero animale, mentre questi vi corrisponde con sommessione completa; è quella tenerezza spontanea dell'innocenza e della grazia, che per irresistibile fascino giunge a vincere i forti e i potenti.

3.° Gruppo.

Un bue alato, con fisonomia quasi umana, appoggia la testa sul petto d'un' aquila, in atto di

completo riposo. L'aquila dal canto suo sembra accarezzare fraternamente col suo forte becco il bue; raffigurando così l'ardire e l'impetuosa irrequietezza congiunta al vorace istinto della rapina raffrenata e vinta dalla pazienza e dalla mansuetudine.

4.° Gruppo.

Si scorge la poderosa figura del leone alato, il quarto animale simbolico, con le zampe anteriori alquanto piegate, quasi fosse sotto il peso di forza superiore. La superba testa è inchinata davanti al bue alato, che appoggia amorevolmente il muso su lui. Il *bue alato* e l'*angelo,* simboli l'uno della mite rassegnazione, l'altro dell'innocenza e della dolcezza sono ripetuti due volte ne' quattro gruppi. Un tronco di vite si stende orizzontalmente lungo il fregio, mentre i rigogliosi rami, coperti di foglie e pampani, si elevano in alto. È quella, come dicemmo, la *vigna del Signore*, che diffonde i suoi rami su tutto il creato.

L'insieme di quella pittura è inteso a rappresentare l'ideale della pace nell'universo, mercè la quale secondo il profeta l'uomo e gli animali si trovano affratellati insieme con vincolo indissolubile di concorde benevolenza; tale il concetto a cui il grande Maestro ha saputo dar forma e vita (1).

(1) Per non interrompere il filo del discorso, abbiamo fino ad ora omesso, nel fare la descrizione dei pennacchi e de' diversi *a-fresco*

La Cattedrale di Parma.

Nella Cupola di San Giovanni, come abbiamo veduto, è raffigurata l'Umanità militante glorificata nella persona del Cristo; in quella della Cattedrale è l'Apoteosi della Donna ne'suoi più alti attributi, rappresentata sotto le sembianze di Maria, la Madre di Gesù. E in questa, come nell'altra, il Maestro, benchè si conformasse sempre alla tradizione cristiana, è stato più profondamente umano e più *veramente* universale di quanti altri rivaleggiano con lui nell'arte. Egli solo ha saputo dipingere la *Donna* nelle sue più eminenti qualità morali. La storia, la poesia e la leggenda religiosa ce la mostrano sotto duplice aspetto. Da un lato, per la sua debolezza e naturale curiositá, essa in gene-

---

nella Chiesa di S. Giovanni, di notare i guasti assai serî che si vedono in alcune parti, segnatamante nei pennacchi, e che in certi punti hanno pressocchè distrutto il lavoro dell'insigne artista. L'imperdonabile incuria dei custodi di quella Chiesa, i quali hanno lasciato, nel corso dei secoli, che le piogge e l'umidità dell'inverno penetrassero dalle quattro aperture della Cupola sui pennacchi, che si trovano immediatamente sotto a quelle, ha recato considerevoli danni e quelle pitture così esposte a tutte le intemperie delle stagioni. Per questo, varî punti dei pennacchi sono sciupati, e parecchie di quelle teste pressochè irriconoscibili. Il *fregio* pure ha sofferto molto. La grandiosa e nobile figura del *Cristo trasfigurato,* come anche quelle degli Apostoli, che gli stanno d'intorno nella Cupola, sono per fortuna assai bene conservati. A compenso di quello che manca, ci resta l'opera dell'incisore Toschi, il quale è divenuto celebre pel coscenzioso lavoro e la molta arte con cui ha saputo presentarci, in una serie di bellissimi acquerelli, gli *a-fresco* delle due Cupole. Quegli acquerelli, che si trovano in un gabinetto a parte nel Museo di Parma, ci danno una giusta idea del sublime concetto del Maestro. I diversi componimenti del Correggio, come pure i gruppi separati, vi sono fedelmente riprodotti con tutti i particolari e con mirabile disegno; senonchè manca in essi il *fuoco sacro* che è nell'originale.

rale viene considerata quale figlia d'Eva, la grande seduttrice, lo stromento fatale della colpa e della perdizione. Dall' altro, mercè la potenza di simpatia che vive in essa, mercè la capacità di credere, soffrire ed amare, essa è la perenne soggiogatrice dei cuori nata a regnar sovrana nel mondo delle anime. La simpatia è l'essenza dell'amore; e allorchè quella ha preso sua stanza nel cuore della donna, questa può invero d'un sol tratto, e per virtù di carità e d'entusiasmo, inalzarsi alle più alte regioni dell'ideale.

E questo è l'aspetto sotto il quale l'ha concepita il Correggio e quasi, per così dire, oltre i limiti dello spazio e del tempo, nella sua vera eterna gloria; tale quale aleggia e aleggerá in ogni tempo, puro ideale di bontà e d'amore, sulle migliori e più sante aspirazioni di ogni popolo della terra.

Al primo entrare nel Duomo di Parma si prova una impressione di bellezza e di serenità. Nessun oggetto triste e lugubre ti ferisce lo sguardo. Grandi arcate di stile italo-lombardo attraversano la navata con linee armoniche. Ovunque tinte calde e dolci ti accarezzano l'occhio. Soffitti, pilastri, pareti, archi, ogni parte di quella chiesa è dipinto. E tutti que' personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, che s'affacciano da ogni parte, hanno come un'aria di festa; una tinta rosea e porporina par che li avvolga quasi indorandoli colla luce del

tramonto e facendoli risplendere di gioia novella sotto l'ombra di quel santuario e nel lungo aspettare de'secoli.

Salendo poi la scala che mette nel Coro, e alzando lo sguardo al di sopra dei colossali pilastri della *incrociatura*, si scorge la grande maraviglia del luogo: la *Cupola* che rappresenta il cielo luminoso.

Volgendo l'occhio a quella volta, che somiglia lo spazio infinito, si distinguono in mezzo a quel chiarore etereo inumerevoli sciami di creature volanti. Intorno alla Vergine Maria, che forma il centro del componimento, ruotano legioni di vaghissime forme umane, angioli e arcangioli, simili a quelle nuvolette che nella state appaiono nello alto del cielo. Que' corpi leggiadri si librano nello etere e s'aggruppano intorno a Maria quasi per naturale attrazione, e per un sentimento d'ineffabile affetto e di gioia che non ha confine; par quasi che giunga fino a noi il concento delle loro voci, l'alitare delle rapide ali, e il suono dei cembali, delle arpe e dei flauti, che accompagnano quel melodioso coro. Giammai simile esultanza fu espressa nell'arte, se ne eccettuiamo quella rivelata nella Nona Sinfonia del Beethoven. A quella Apoteosi della Vergine si associano tutte le celesti essenze. Queste si salutano, si abbracciano nella comune allegrezza, si annunciano la felice novella, e si slanciano quindi dietro a Maria con vertiginosa ebbrezza.

Al sommo della vôlta, ove par quasi che coll'impeto del volo ei debba aprirsi un varco, si vede l'Angelo Gabriele che precede la Vergine, nunzio della sua venuta. Egli ha la figura d'un adolescente, e colle braccia levate naviga pel cielo quasi in suo elemento.

Dalla nube che avvolge Maria si diffondono, a guisa d'immenso cerchio, i diversi gruppi di Santi e Sante, che con atti e movenze animate si distaccano con molto rilievo sul chiarore del fondo. Da un lato si scorge la virile figura di Adamo. Di fronte a lui la bella Eva, mezza nascosta in una nuvola, tende il braccio alla Vergine, mostrandole il pomo, che tiene fra le dita, quasi ad implorar perdono d'averlo colto: quel genio è pieno di pudore e d'ingenua grazia, l'altro braccio è impigliato nelle lunghe chiome inanellate e color di oro. Due Apostoli sono dal lato opposto: uno di questi ha sembiante di venerando vegliardo; l'altro, Giovanni Battista il precursore di Gesù, s'appoggia sull'Agnello immacolato. Di fronte a questi allo stesso livello e convergente nel medesimo circolo, è seduta una giovane Santa, appoggiata sulle nubi. La sua veste di color verde cupo fa contrasto colle tinte chiare, rosee e trasparenti che sfavillano da tutte parti, come ai primi albori del mattino. Essa stringe nella mano il manico di oro di una spada e con atto animato si piega verso le sue giovani compagne e addita loro col braccio sinistro il centro della vôlta. Nella direzione op-

posta si vede il re David, che porta la testa di Golia, e San Paolo che ha sul capo un elmo romano. Quell'immenso corteo, come dicemmo, fa scorta aerea alla Vergine, e ne accompagna la precipitosa ascensione verso la splendida sommità della Cupola. La Vergine Maria, in mezzo a quelle celesti legioni che le fanno corona, appare raggiante di maravigliosa bellezza, cinta da una veste color di rosa pallido su cui ondeggia un manto azzurro; il collo e il petto sono avvolti in leggerissimo velo.

Essa apre le braccia abbandonando indietro il capo in atto d'estasi appassionata. La fiamma di celeste ardore la investe; ne' suoi occhi risplendono i raggi dell'infinito amore. Il volto sorridente, le labbra semiaperte esprimono ineffabile letizia. Come la gioia delle falangi celesti, quale il Correggio l'ha qui raffigurata, non fu mai sorpassata da alcun altro; così la felicità senza fine che sfavilla negli occhi della Vergine, illuminandone tutta la persona, non è mai stata da altri nè dipinta nè pure ideata. Se fu intento dell'artista il ritrarre nella Vergine Madre la più perfetta immagine della *Donna*, quale l'Umanità può concepirla nelle sue migliori e più alte aspirazioni, egli ha altresì voluto esprimere in lei quel senso di celeste ebbrezza, la cui sorgente è riposta nell'eterna sorgente dell'Amore. In quell'essere di fibra delicata, quell'anima eletta e *consciente* le più profonde commozioni si affinano. Quale altra donna, per

quanto infelice, sofferse strazio maggiore di quello di Maria il cui nobile ed innocente figlio ebbe a cader vittima dei suoi carnefici? E d'altra parte, dopo le angoscie che l'avevano lacerata, quale non doveva essere la sua gioia nell'ora della redenzione!! Tutto l'essere suo ne è come trasfigurato a vita novella. Quel sublime momento, quell'entrata trionfale nel Regno de' cieli, è il soggetto scelto dal Correggio: fine supremo della Vita e termine di ogni dolore. Il profondo entusiasmo che viene suscitato in noi da quella celeste figura e da quel corteo risplendente di grazia e bellezza, che le fa scorta, sembra infonderci per gli occhi la gioia nel cuore. Ogni corda dell'animo vibra al cospetto di quella magica beltà, come sotto l'incanto di una musica divina che penetra nella parte più intima dell'essere nostro.

Nel rimovere lo sguardo da quel Paradiso del Correggio, da quella maravigliosa scena di bellezza e di gaudio, si prova una sensazione simile a quella che è prodotta in noi contemplando gli splendori del tramonto, allorchè l'orizzonte dalle tinte fiammeggianti pare ne riveli i misteri dello infinito avvenire, e ci risuonano dentro le note di arcano e soave concento.

Nel *fregio* che contorna la Cupola il Correggio ha raffigurato il divino gaudio dei fanciulli della terra dinanzi alla sublime rivelazione.

Quella letizia s'incarna in figure d'adolescenti d'ambo i sessi, che ivi si trovano in leggiadrissimi

gruppi, al di sotto della cupola e al livello delle aperture che sono in quella. Giovinetti e fanciulle si trovano diversamente ripartiti lungo una balaustrata circolare. I loro corpi graziosi, quasi interamente ignudi, o cinti solo di veli leggieri, hanno forme vaghissime e una perfetta naturalezza. Sembrano abbandonarsi senza alcun freno alla gioia, festeggiando l'Apoteosi di Maria. Gettano incenso e profumi sui braceri e tripodi che gli stanno dappresso: vicino ad essi ardono torce a vento. Nei loro atteggiamenti è una inesprimibile gentilezza e soavità: alcuni intrecciano le braccia fra loro, altri sono in piedi oppure seduti e mezzo coricati; e da tutte quelle figure spira l'innocenza e il puro contento; in esse il Correggio ha personificato l'omaggio della terra alla Vergine Maria, l'omaggio alla bellezza alla bontà offerto dal fiore della vita, in ciò che in essa v'ha di migliore e più soave, esalandone la fragranza a' piedi degli altari della prediletta degli uomini e di Dio.

Ben altro è l'atteggiamento degli Apostoli, che il Correggio ha raffigurato più in basso, fra mezzo alle finestre e sotto la balaustrata sopra la quale sono gli adolescenti. In quelli si scorge il profondo rimpianto per la dipartita della Vergine, manifestato ne' loro volti e negli atti loro. Quelle energiche e brune figure risaltano nella piena luce appoggiate alla balaustrata.

Le teste rivolte a Maria, essi levano le braccia al cielo, quasi mossi dal desiderio di seguirla,

mentre discorrono fra loro come stupiti a quella magica Visione. Due degli Apostoli sono in piedi sotto il gruppo che ha per centro la Vergine. Uno di questi, dalle maniche larghe e ondeggianti, stende la mani sugli occhi, quasi abbagliato da quello splendore. Due altri Apostoli, posti fianco a fianco, contemplano quella scena adorando; uno di questi ha la testa e le mani levate in alto, l'altro veduto di profilo, apre le braccia quasi volesse slanciarsi dietro alla Vergine. Alcuni sembrano colpiti dalla desolazione; altri sono in colloquio fra loro. Un alito d'intensa vita par circoli nelle vene di quelle figure comprese di fervore, che fanno singolare contrasto con que' lieti adolescenti che, nella primavera degli anni, ridenti e felici, ardono incensi alla Vergine e gioiscono al gioire di lei: e quel contrasto si va sempre più esplicando, man mano che lo sguardo sale nell'alto della Cupola. Fra mezzo alle lievi nubi che vi sono diffuse, v'ha come un *crescendo* di grazia e di soave incanto, che di cerchio in cerchio va a riassumersi nella figura centrale. E guardandovi anche più da vicino si rimane attoniti al movimento armonico e quasi diremmo ritmico di quelle grandi masse umane librate intorno alla Vergine come tante zone palpitanti e luminose. Chi non sente che quella è in vero la suprema parola dell'arte?

Il Correggio compì quel miracolo lavorando con *scienza* e *coscienza*.

Armonizzando colla più perfetta naturalezza la

più alta espressione dell'ideale, egli ha saputo rendere la soavità delle movenze con tutta la grazia spontanea che si ritrova nella natura stessa, nella prima efflorescenza della giovine vita. Da quella natura egli trasse ogni suo modello, da che è supremo fine dell'arte il penetrarne i più reconditi arcani per farne rilucere l'essenza del Bello, da cui si svolge e prende forma l'Ideale.

I Pennacchi.

Nei quattro pennacchi della Cattedrale il Correggio ha raffigurato i quattro Santi protettori di Parma. Sotto forma di grandi conche marine, que' pennacchi sono incastrati nella cupola.

1.° Nel primo pennacchio a destra, partendo dal Coro e all'angolo della incrociatura destra, è rappresentato San Giovanni Battista, con l'agnello senza macchia, ch'ei tiene fra le braccia. Egli è cinto d'una tunica gialla con panneggiamento rosso e siede sulle nuvole circondato da angioli alcuni dei quali sono bellissimi.

2.° Nel secondo, all'angolo opposto della medesima incrociatura, si vede San Bernardo Vescovo, con largo bavero chiuso intorno al collo. Seduto esso pure sulle nubi, tiene sulle ginocchia un volume aperto, e inchina parte della persona e il capo, premendosi il petto colla mano in atto di umile adorazione.

3° Nel terzo, che è all'angolo dell'incrociatura di destra venendo dal Coro, è raffigurato Sant'Ilario

col manto pontificio. La sua testa è dolcemente piegata a destra; mentre colle braccia aperte e le mani affilate sembra benedire gli angioletti che gli sono d'intorno, e sorrider loro amorevolmente. Sei angioli sostengono il suo seggio, due dei quali portano la mitra e il pastorale. L'insieme di quel gruppo è mirabilmente bello.

4.° Il quarto pennacchio all' angolo opposto della incrociatura ci rappresenta San Tommaso. Riccamente vestito di panneggiamento rosso, ei tiene nella mano sinistra il bastone del pellegrino. Sei angioli gli fanno gruppo intorno; ed uno di essi sembra contemplarlo adorando, mentre volge verso di lui la vezzosa testa. Un altro, a destra del santo, tiene un fascio di palme, emblemi del martirio; un altro ha in mano un giglio; e un altro ancora, oltremodo leggiadro, appare dalla sinistra recando seco una bisaccia e una bottiglia come emblemi del pellegrinaggio. Da che San Tommaso nel suo apostolato, fece lunghi viaggi all'estero e fu il primo di quella santa confraternita che soffrì il martirio: per questo gli angioli che sollevano il suo seggio lo portano con aria di trionfo. Come tutti gli angioli del Correggio, questi sono d'insuperabile bellezza: le loro graziose ali, le fisonomie raggianti e il loro ingenuo sorriso parlano al cuore. Folti cespugli, con rami coperti di frutti e di fiori che spuntano tra le fronde, adornano que' pennacchi a guisa di fregio esterno, e fanno cornice a quelle conche marine, ciascuna delle

quali è orlata di conchiglie. Quella lussureggiante vegetazione offre all'occhio una piacevole varietà di forme e una bella gradazione di chiaro-scuri.

Considerando nel suo insieme l'armonia generale di quel grandioso componimento, ciò che più ne colpisce è il mirabile adattamento di tutte le parti, e l'ordine che predominano con tanta maestria su tutto. Se teniamo conto inoltre delle questioni di alta estetica e di filosofia trascendente che il Correggio deve aver studiato a fondo, degli ardui problemi di prospettiva aerea e di scorcio che gli è stato mestieri risolvere, in una parola di tutte le ingenti difficoltà d'impresa sì fatta, dobbiamo invero sentirci compresi di stupore dinanzi alla grandezza e alla potenza del genio che seppe recarla a compimento (1).

---

(1) I *pennacchi* della Cattedrale di Parma sono tuttavia assai ben conservati. Sventuratamente non può dirsi altrettanto degli *a-fresco* nella parte superiore, che furono danneggiati fin dall'anno 1672. Si notano alcune gravi deteriorazioni nei gruppi degli Apostoli, segnatamente in quelli dalla parte della navata. Parecchi dei volti sono guasti, molti panneggiamenti deperiti e alcuni di que' stupendi corpi trasfigurati. Man mano che si ascende verso il fregio, il danno si fa più visibile. La negligenza e l'incuria dei *santesi* del Duomo ha lasciato manomettere quel maraviglioso capolavoro. È stato inoltre rubato il coperchio di piombo che ricopriva la cupola. La perdita sarebbe irreparabile se non aiutassero gli acquarelli del Toschi a rinfrancarci la memoria, e lo spirito coll'insieme di quell'opera grandiosa, ch'egli ha saputo illustrare al pari di quella in San Giovanni, disegnandola sul luogo mercè una serie di componimenti ai quali ei dedicò le migliori facoltà del suo eminente ingegno. Tutta quanta quella serie si trova riunita, come dicemmo, in un gabinetto nel Museo di Parma, dove si può studiare con tutto l'agio, e quindi formarsi una idea completa di quelle opere insigni. Già molti dei più bei lavori del Correggio sono stati conosciuti mercè le celebri incisioni dello stesso Toschi. Questi

Nella nostra *Introduzione* abbiamo cercato di dare un giudizio sommario di tutti i grandi Maestri del Rinascimento, per raffrontarli al Correggio. Fu nostro intento allora mettere in rilievo le loro essenziali qualitá e mostrare che il Correggio era tale da poter lottare con ciascuno di essi sul propio terreno, e che li ha sorpassati tutti per la profondità del pensiero e per la perfezione dell'Arte sua.

---

pertanto morì prima d'aver potuto incidere l'*Assunzione della Vergine*, che fu condotta a termine, in questi ultimi anni, dal Raimondi. La fama del Toschi come incisore essendo molto diffusa, crediamo utile il dare qui alcuni cenni dei lavori di questo artista, al quale andiamo debitori della somma ventura di *conoscere da vicino mediante il disegno* le più grandi creazioni nell'arte della pittura *a-fresco*.

Paolo Toschi nacque a Parma, l'anno 1754. Volendo consacrarsi alla pittura, si mise sotto la direzione di certo Biagio Martini. Ma, per circostanze di famiglia, costretto ad abbandonare quel primo intento, lasciò l'Italia per andare in Francia, ove si pose a studiare il disegno, che seppe condurre poi a sì eminente perfezione. Scelse a dimora Parigi; e quivi coll'aiuto del Bervic imparò a maneggiare il bolino, e fece rapidi progressi nell'arte dell'incisore. Il fiammingo Flamand Vortman gl'insegnò a incidere all'acqua forte; ma più specialmente sotto la guida del Gerard ei si perfezionò nell'arte del disegno, sì che ne riportò il primo premio nel *concorso triennale di Parigi* nel 1810. Mercè l'aiuto del Bervic, condusse a termine parecchie incisioni assai importanti. Il celebre quadro del Gerard, che rappresenta l'*Entrata di Enrico IV in Parigi*, fu inciso da lui: eseguì pure una bellissima incisione del quadro di Raffaello, detto « *Lo spasimo di Sicilia*, » che fu molto stimata dal Cicognara, il quale dichiarò esser quella la migliore che fosse mai stata fatta di quel quadro. Se ne conoscono inoltre molte altre. Ritornato a Parma nel 1819, e fornito di sì completa educazione artistica, ei vi fondò con Isacco una scuola di disegno e d'incisione. Poco tempo appresso, nel corso dell'anno 1820, Maria Luisa d'Austria (vedova di Napoleone I), allora sovrana di Parma, lo elesse a direttore in capo del museo e dell'accademia in quella città: ed ei mantenne quella carica fino alla morte, nel 1854. In questo ultimo periodo, il più importante della sua vita, il Toschi eseguì i disegni fatti sul luogo degli a-fresco del Correggio, nelle due Cupole e nel *Parlatorio del Monastero di*

Per conchiudere, vogliamo ora paragonare i due capolavori che abbiamo testè descritti con quelli eseguiti dai suoi grandi rivali che trattarono soggetti pressochè analoghi per la grandezza e per l'ardire del concetto.

Per questo sceglieremo *il Giudizio Finale* di Michelangiolo, che è nella Cappella Sistina in Roma, gli *a-fresco* di Raffaello nel Vaticano, e il *Paradiso* del Tintoretto, nel Palazzo Ducale in Venezia. La superiorità dell'Allegri, come pensatore e come artista, risulterà evidente a nostro avviso, da tale confronto.

Nel proferire l'un dopo l'altro que' quattro grandi nomi, anzitutto s'impone a noi una considerazione estetica: ogni grande maestro ha in sè una nota fondamentale che vibra in ogni sua

---

San Paolo. Maria Luisa non risparmiò spesa per facilitargli quel lavoro, facendo costruire immense impalcature, a ciò ei potesse meglio avvicinare le cupole; senza quelle ei non avrebbe mai potuto copiare quelle opere stupende con tutti i loro mirabili particolari. La scuola del Toschi, che ha continuato ad esistere senza interruzione anche dopo la morte d' Isacco (1828), ha dato ottimi risultati. Incisori insigni sono usciti da quella. Il veneziano Antonio Costa, Carlo Raimondi di Milano, il celebre Aloisio Iuvara di Napoli, Edoardo Eichers di Berlino, furono tutti allievi della scuola di Parma. In Parma stessa, i professori A. Dalia, G. Magni e Lodovico Bigola si sono distinti sopra gli altri. Verranno fra breve pubblicate nuove incisioni degli *acquerelli del Toschi* a terminare la serie dei celebri a-fresco della Cattedrale. Ma fino ad ora non furono fatte incisioni nè del *fregio* nè degli Apostoli, che sono figurati vicino agli altari che ardono in onore della Vergine; come pure di una notevole parte di quella cupola che è rimasta per questo ignota alla maggioranza del pubblico. Questa è la parte superiore, ove l'*Angelo Gabriele* slancia il suo volo ne'cieli per *annunziare la Vergine*, ed ove sono miriadi d' angioli dipinti con iscorcio sorprendente.

opera, e rivela in certo qual modo la prima sorgente delle sue ispirazioni.

In Michelangelo predomina, più ch'altro, il genio dell'ira che si manifesta nel nome della giustizia ; in Raffaello, la gioia contemplativa sotto i raggi del Bello ; il Tintoretto è in ogni sua cosa invaso dall'ebbrezza, dall'irresistibile foga della vita. Ma il genio che diffonde su tutte le opere del Correggio, il suo ineffabile, immortale sorriso è *la felicità dell'anima.* Ora lo ripetiamo, la felicità non s'inventa ; essa è il più raro fra i doni della natura, nè può risultare se non dal profondo accordo fra l'anima e il corpo, fra il cuore e la coscienza. Il *contento* dell'animo è l'affrancamento da ogni bassezza e da ogni dubbio, la libertà suprema dello spirito nel suo infinito progresso verso il suo perfezionamento, la serena divina pace che esso prova nell'ascoltare la voce del Vero.

E il Correggio trovò nel proprio cuore quel paradiso dell'uomo giusto ; nè la sua fu felicità passiva, sì bene quella gioia operosa che l'anima attinge nella fede del suo eterno *divenire ;* nella fusione ognor più vasta dello spirito del Bello, col Buono e col Vero. In sì fatta armonia, forse unica negli annali dell' arte, l' Allegri trovò linee e colori con cui potè ritrarre la bellezza morale del Cristo e il divino incanto della Donna *vergine e madre*, trasfigurata dall'Eterno Amore.

Volgiamo ora lo sguardo a quella ingente parete sulla quale Michelangelo ha dipinto il suo

Giudizio Finale. In questo l'*inferno* occupa il primo posto e i demoni vi sono in grande maggioranza. Questi ultimi sorgono dall'insieme di quello immenso caos, coi torsi ignudi che sembrano fusi nel rame e nel bronzo: si dimenano come forsennati, mentre le anime dei giusti e dei buoni si dileguano in quel turbinio. A grande stento si distingue la loro presenza; mentre all'incontro la nota che risuona più alta e stridente in quel componimento è la nota della *reprobazione.*

Il Cristo, di forme colossali, che sta per giudicare i morti, non ha sorriso nè grazia alcuna; nè un solo raggio di misericordia illumina quel volto; il suo gesto altero e duro non esprime se non l'ira implacabile. Di mezzo a quella turba, a quella confusione ove s'agitano quelle masse viventi rivestite di forme umane, si vedono qua e là precipitarsi corpi giganteschi. Ovunque si manifesta la pena, l'angoscia e lo sgomento. Un solo grido predomina col suono della *tromba finale*, è il grido della dannazione. L'episodio principale che incontra lo sguardo è la *barca di Caronte* tutta carica di peccatori, nei quali è dipinto l'orrore e la disperazione. Accatastati i vari gruppi, ciascuno esprime diversamente il dolore da cui è straziato; l'amarezza e la profonda desolazione è impressa in ogni sguardo. Alcuni dei dannati nascondono il viso tra le mani; altri si contorcono sotto la sferza dei rimorsi in quell'ora estrema; altri infine si spingono gli uni contro gli altri con violenza

quasi a cercar l'oblìo nel movimento, e così giungono nella barca alla plaga fatale d'onde saranno precipitati in eterno nell'abisso senza fondo. Quei che stanno ad attenderli sono veri demoni, dagli occhi di bragia e dal beffardo sogghigno.

Colla forca in mano aspettano quei miseri dannati per iscagliarli tra le fiamme dell'inferno. Le figure e le fisonomie dei malvagi sono forse quelle che hanno maggior rilievo in quell'immenso quadro. Nè un istante di posa, nè un pensiero di umana pietà in quel vasto spazio, ovunque grida disperate, urli e lamenti. Romoreggia il tuono, la terra si spalanca e i demoni gioiscono della eterna perdizione dei colpevoli. La impressione che ne produce quella sinistra visione è come un incubo affannoso e pieno di spavento. In quello sfoggio di figure e torsi giganteschi, in que' poderosi corpi ignudi e tormentati, havvi invero una scienza straordinaria, una potenza di Titano. Non v'è certo difetto di grandezza e vigore; ma completa assenza di ogni grazia e bellezza, d'ogni più lieve cenno della Divina Bontà. Jehova solo vi regna, implacabile vendicatore. A questo concetto come pure all'Inferno di Dante, si è ispirato Michelangelo.

Il vero ideale del Nuovo Testamento non giunse pure a sfiorargli l'anima. Il potente genio del Buonarotti non apparteneva nè al suo secolo nè ai tempi moderni. Le fosche passioni dell'evo medio, i suoi odî, i suoi rancori, le sue gelosie si riflettevano in quell'animo altero. Egli fu, è vero, platonico

nell'amore; ma negli uomini in generale egli ebbe poca fiducia. Nei suoi momenti di maggior furore egli scolpiva figure di demoni a colpi di martello sulla sua forte incudine. L'ispirazione da cui emanano le creature celesti e i santi pensieri mancò a lui quasi totalmente. In quanto alle difficoltà tecniche che Michelangelo ebbe ad incontrare nel dipingere i suoi a-fresco nella Cappella Sistina, non si può stabilire un giusto confronto fra la sua opera e quella del Correggio nelle cupole di Parma. Il soffitto della Cappella Sistina, diviso in più compartimenti, è pressochè piano. Ben altra impresa era il trarre profitto, come fece l'Allegri, da una vasta cupola di forma rotonda, per ritrarvi un mondo variato, ponendovi, mercè la forza del genio, quelle grandiose masse d'esseri umani che si librano nello spazio, quasi in elemento loro proprio. I più ardui problemi dello scorcio e della prospettiva aerea non trovarono soluzioni se non una sol volta nella storia dell'arte, e la gloria di quell'unico trionfo toccò al Correggio!

L'arte grande davvero, e fu quella dei Greci, sa celare le difficoltà che le è forza incontrare; poichè rivela all'anima la bellezza in tutte le sue naturali attrattive, per modo che ci fa dimenticare l'*arte*. E tale fu quella a cui s'ispirò il Correggio nei suoi a-fresco di Parma. L'arte di Michelangelo non giunse a tanta altezza. Ei cerca l'effetto sforzando la natura per sorprenderci, e riesce infatti a farci stupire, mostrandoci quelle agglomerazioni

di creature umane, formidabili e membrute, che si dibattono nell'aere fosco e tetro dell'estremo giudizio. Ma per dir vero si stenta a sapergli grado di tutto quello sfoggio di scienza che dà sì poca soddisfazione alla vista.

Fra quest'arte tenebrosa, dalle tinte cupe e dalle proporzioni colossali, e quella del mite Raffaello, sì corretta e soave mercè la dolcezza delle linee e la nobiltà dell'espressione, v'ha un abisso profondo quasi quanto quello che separa dall'*inferno* il « paradiso » del Correggio. Se nonchè all'amabile Urbinate manca l'energia e il vigore. Egli possiede invero la beltà e la grazia, che gli hanno conquistato l'ammirazione del mondo; poichè questi perdona a tutto purchè l'occhio sia appagato. Egli aveva poca capacità d'invenzione, ma la squisita delicatezza del suo senso artistico infonde una ineffabile gentilezza in ogni opera di sua mano. Più di ogni altro egli ha *il dono di piacere:* dono soave e tutto femminile, che sovra ogni altra cosa, mentre accarezza lo sguardo, fa obliare qualunque difetto, disarma la critica e s'insinua nel cuore. Mercè lo studio dei classici, Raffaello seppe afferrare con mano maestra la *linea* correttamente pura, e potè dare alle creazioni della sua fantasia una espressione soavemente animata; ai suoi frutti, alle sue Madonne lo splendore, la leggiadria, tutto il magico incanto della bellezza. Ma ben di rado egli ebbe quelle grandi ispirazioni che sorgono come getti di fiamma da una immaginativa sublime

e vengono quindi attuate mercè un assiduo lavoro, senza il quale l'intelletto più elevato non può conseguire grandi risultati. La mancanza di quel fuoco creatore ne' suoi più grandiosi a-fresco ci lascia freddi dinanzi a quelli. Solo i quadri a olio giungono a commoverci dolcemente. Abbiamo già fatto parola di questi nell'Introduzione. Aggiungeremo ora un breve cenno intorno a' suoi a-fresco, per raffrontarli a que' di Michelangelo e del Correggio.

Il lettore ricorderà come, fin dal suo primo giungere in Roma, nel 1508, Raffaello, allora in età di 25 anni e già celebre, si trovò posto sotto l'alto patronato della Chiesa. Una calda commendatizia dal suo amico Bramante a Giulio II gli valse, per parte di quest'ultimo, una importante ordinazione. Si trattava di decorare la sala detta *della Segnatura*, nel Vaticano, con quattro grandi componimenti. I soggetti dati per questi erano: *La Religione*, *La Scienza*, *Le Arti Belle* e *La Giurisprudenza*.

Il primo di questi, *La Religione*, comunemente detto *La Disputa sul Santo Sacramento* è diviso in due parti; nella prima di queste è raffigurato Dio Padre, di cui la testa e il busto si vedono sotto il triangolo simbolico che sta sopra il seggio ove il Figlio è seduto nella sua gloria: ai piedi di quest'ultimo è lo Spirito Santo, sotto forma di colomba. Quell'insieme ricorda bene, nell' ordine

generale del soggetto, le antiche pitture ieratiche ch'ei doveva aver veduto nell'Umbria e altrove. Il Cristo è seduto sul suo trono fra la Vergine Maria e San Giovan Battista. Il trono stesso, contornato da teste di cherubini, è posto sopra le nuvole. Il Cristo ha il petto scoperto, le braccia levate, le mani distese, nell'atteggiamento noto a tutti e che gli viene generalmente dato in tutti i quadri dell'antichità. A destra e a sinistra, sono disposti in regolare emiciclo i patriarchi, Mosè e gli Apostoli. Dio Padre al di sopra del trono tiene nella mano sinistra il globo, che raffigura la terra e coll'altra mano lo benedice. Quattro angioletti, due da ciascun lato, posano a' suoi piedi: ognuno di essi tiene un grosso volume, nel quale sta leggendo. In mezzo a loro sotto il Cristo è la colomba mistica. Alcuni arcangioli stanno librati nell'aria presso il trono, e molti altri piccolissimi angioli si vedono sospesi fra le nubi.

Nella parte inferiore del quadro, che è la più notevole, una moltitudine di persone distinte e affollate d'ambe le parti dell'altare sul quale posa il Santo Sacramento. Alcuni seduti, altri in piedi: tutti discorrono fra loro molto animati. È una assemblea di alti personaggi ai quali sono frammischiati i Padri e i quattro Dottori della Chiesa Latina; e accanto ad essi Dante, Savonarola e l'architetto Bramante si trovano in familiare contatto. La tiara papale colle sue tre corone vi figura vicino alla mitra vescovile; giovani patrizî ed ele-

ganti cavalieri conversano coi più alti dignitarî della Chiesa. Questa parte del componimento è molto bella. Il fuoco della discussione dà grande movimento ai diversi gruppi e aggiunge un vivo interesse a tutte quelle figure. Quivi si trova l'arte sovrana e libera di sè; mentre nella parte superiore del quadro vi è l'impronta dogmatica che la circoscrive nelle vecchie tradizioni.

Il secondo a-fresco nella Sala della Segnatura, che rappresenta *La Scienza*, comunemente conosciuto sotto il nome di *Scuola d'Atene*, supera il primo per l'originalità. Sotto il portico di vasto edificio, nello stile del Rinascimento, si vedono i due grandi Maestri delle scuole contrarie, Platone e Aristotile; l'uno, quale rappresentante dell'idealismo, addita al cielo; l'altro col gesto indica la terra, a significare che la scienza si fonda sull'osservazione dei fatti. Altri filosofi e sapienti dell' antica età vi figurano pure in gran numero, insieme con i contemporanei di Raffaello. Essi sono tutti distribuiti in gruppi pittoreschi, da ambo i lati dei due sommi duci del pensiero. V'ha grande varietà di figure e d' atteggiamenti in quella eletta schiera. Si vedono alcuni giovinetti che parlano con calore, altri porgono riverente ascolto, molti sono assorti in meditazione. V'hanno maestose teste d'uomini piene d'intelligenza e di nobiltà. È quella la grande scuola della Grecia, ravvivata dallo spirito di Raffaello e interpretata secondo le idee del Risorgimento.

Come che sia impossibile il non ammettere il grande merito di quel lavoro, è altresì superfluo il ripetere che, sì per l'argomento come per la posizione di quell'a-fresco, dipinto al pari di tutti gli altri sopra un muro piano, non è lecito paragonare quest' opera con quella delle celebri Cupole di Parma, ove le difficoltà sono cento volte maggiori, e il soggetto è informato a un altissimo ideale.

Il terzo componimento, che adorna la medesima Sala, rappresenta le *Arti Belle*, o la Poesia. Questo occupa la parte superiore e i due lati di un finestrone che mette sul Belvedere. Vi si vede Apollo, come figura centrale, in mezzo alle Muse. La testa e gli occhi del Dio sono levati al cielo, quasi a cercarvi l'ispirazione, mentre ei suona la cetra. Si vedono aggruppati intorno a lui, e vicino alle Muse sui pendii della collina, che scende da ambo le parti della finestra, i poeti della Grecia e dell'Italia. Il vecchio Omero, Virgilio e Dante ne occupano la cima. Qui ancora vediamo il mondo *Greco* e la sua arte interpretati dallo spirito del Rinascimento.

In questo quadro predomina la grazia e l'eleganza delle linee. Senonchè a quel grandioso componimento manca la vita, la realtà. Sotto le sembianze di quegli Dei, di tutte quelle divinità convenzionali vediamo spiegarsi dinanzi a noi il Parnaso abbellito da un riflesso classico; ma non

abbiamo fede nè in quelle Muse nè nelle ispirazioni che da esse possono venirci. È quella l'arte *decorativa* nella sua originaria espressione: nè può quell'arte suscitare un sol palpito d'entusiasmo, nè destare in noi commozione alcuna, come che possa accarezzarci per qualche istante lo sguardo.

Il quarto a-fresco, che rappresenta la *Giurisprudenza*, si trova al di sopra della finestra che è in faccia alla prima. Raffaello vi ha diviso il suo soggetto in tre compartimenti per adattarlo alla forma del muro. D'ambo i lati della finestra sono dipinte due scene storiche: una rappresenta Giustiniano che consegna il *Digesto* a Triboniano, personificando il *Diritto Civile*; nell'altra, ove si vede Gregorio IX che pubblica le *Decretali*, è personificato il *Diritto Canonico*. Al di sopra di questi due *a-fresco* sono quelle tre belle figure di donna tanto conosciute dalle incisioni che ne furono fatte e che simboleggiano *la Giustizia*, *la Forza* e *la Meditazione*. Queste tre figure ci offrono un esempio della migliore maniera di Raffaello, per la semplicità, grandezza e grazia dello stile; nè possono ragguagliarsi se non alle *Sibille* nella Chiesa della Pace.

Il genio di Raffaello fu ingegnoso e simpatico, anzichè strenuo creatore; intelligente e mite, anzichè vigoroso. L'istinto del *Bello* fu la sua migliore guida: a quel potente *intuito* artistico egli andò debitore del plauso che gli venne largito. Del resto Michelangelo stesso ha sovente detto,

parlando di lui, ch'ei doveva attribuire il suo successo « piuttosto allo studio che alla natura ». Ei si adoperava con assiduità e pertinacia a vincere le difficoltà dell'arte sua, ed è riuscito a rendere, alla stregua dei più grandi artisti, più vasto il suo stile. Ma l'onnipotente alito che sa creare « il cielo e l'inferno » non era in lui. Ei ci incanta, ci rapisce talora colle sue produzioni, senza però mai trascinarci, come Michelangelo nei profondi abissi, nè sollevarci, come il Correggio alle più alte sommità dell'ideale.

Diremo ora un'ultima parola sul *Paradiso* del Tintoretto, il quale, per la fecondità del suo genio, può ben rivaleggiare con que'grandi Maestri.

Abbiamo già, nell'Introduzione, dato un cenno intorno ai suoi principali capolavori. Certo nè la scienza, nè l'audacia, nè la forza, nè l'immaginativa fecero difetto a questo insigne artista, ma per la mancanza d'un ideale ben definito, *subordinato* al pensiero creatore, ei fu senza dubbio inferiore al Correggio. Pur tuttavia il suo gran quadro del *Paradiso* racchiude delle bellezze di primo ordine; mentre per la rapidità e lo slancio dell'esecuzione ci rimarrà sempre come un miracolo dell'Arte.

Il soggetto di quella immensa tela, che ha 30 piedi di lunghezza e 74 di larghezza, fu terminato dal Tintoretto nel luogo stesso, ove oggi si trova e ove si può ammirare, cioè la *Camera del Gran Consiglio,* in Venezia.

Nel centro si vede il Cristo nella sua gloria;

davanti a lui la Vergine genuflessa prega per Venezia. Angioli, arcangioli, e innumerevoli legioni di santi e di spiriti beati, sono aggruppati intorno al trono. Vengono in seguito gli Apostoli, gli Evangelisti, i Martiri e le Sante, che appaiono nelle nuvole intorno al Cristo, insieme con altri personaggi dell'Antico e Nuovo Testamento. Si riconosce ciascuno dal simbolo che lo caratterizza, secondo il calendario della Chiesa. Una bella luce e un'atmosfera di festa lumeggiano il quadro, che sembra illuminarci del sorriso e della bellezza degli angioli, come pure per la varietà delle figure e del colorito. Segnatamente bello e pieno di movimento è il gruppo degli angioli, che fanno corona al Cristo. Senonchè ben altra è l'espressione di beatitudine *passiva* che traspare sui loro volti, che non quella di *gioia viva e raggiante* che spira in tutta l'opera del Correggio. In questi, *il paradiso dell'anima e del pensiero* s'incarna ne'suoi principali personaggi e poi ne'suoi angelici cori: è una gioia senza limiti nell'infinito avvenire.

Osiamo sperare d'essere riusciti, nel corso del presente lavoro, a dimostrare che l'Allegri è degno di occupare il primo posto fra tutti i pittori. Vorremmo ora, concludendo, chiederci quale sia la formola che più giustamente riassuma il suo genio; quale ne fosse il significato nell' Epoca della Rinascenza, e quale l'insegnamento che il presente e l'avvenire potranno trarre dall'Opera sua.

Il carattere più originale dell'Allegri, quello

che gli assegna, al veder nostro, il primo grado nell'arte plastica dell'età moderna è il perfetto accordo del *naturale* coll'*ideale* nel suo genio.

Ciò che ci colpisce anzi tutto è l'assenza completa di ogni convenzionalità, l'affrancamento da ogni scuola, perfino dalla statuaria antica, di cui non si rinviene in lui veruna speciale imitazione.

Nessuno più di lui fu osservatore coscienzioso, discepolo fedele della natura. Nei suoi primi quadri soltanto si potrebbe forse rilevare qualche inesattezza di disegno; ma queste pure sono ben rare. Tutti i suoi personaggi sono viventi. I suoi santi, il suo Cristo vittorioso, la sua Madonna sì raggiante di gloria, sono in carne ed ossa informati allo spirito del Bello. Sua mercè quello spirito compenetra e si trasfonde in tutti que' corpi e li inalza all'altezza del suo Ideale. Creare, per l'arte, significa, non copiare la natura nei tipi più o meno imperfetti che essa può offrirci; ma sorprenderla nell'atto stesso della sua creazione per rapirle il segreto e rivaleggiare con lei. La natura segue le sue leggi immutabili, ma le applica poi a secondo dei casi, delle eventualità del momento. L'artista allorchè crea, si conforma esso pure a quelle leggi, ma le applica a seconda delle eterne aspirazioni e dei bisogni dello spirito.

Così fece il Correggio. La sua superiorità è riposta nella profonda conoscenza ch'egli ebbe della natura e al tempo stesso dell'anima umana. Per

questo ei riassunse in sè l'ideale del rinascimento, e lo sorpassò. E che cosa era quell'ideale, se non un ritorno all'antica bellezza; il sogno per così dire della fusione del paganesimo col cristianesimo? Leonardo, trattenuto dalla scienza della vita, non potè raggiungere la beltà perfetta; Michelangelo non seppe concepire che la forza giudaica; Raffaello, il mite pagano, innamorato della forma vi si oblia. Il Correggio solo, colla sua natura completa, armonica, profondamente umana, penetra più addentro nei misteri del paganesimo e in pari tempo s'inalza al più alto ideale del Cristianesimo.

Infatti, quale profondo e pur delicato sensualismo nelle sue pitture mitologiche! Al pari dei Greci, ei traduce *l'ideale* nella *vita*, ed è in questo tanto più veramente loro eguale in quanto non li imita mai. L'anima dell'universo par che spiri nelle divinità del Correggio, come nei marmi antichi. D'altra parte, come pittore del mito cristiano, non v'è nulla di *ieratico* in lui: la grande sorgente della tradizione evangelica dà quasi nuovo battesimo alle sue più pure ed elevate ispirazioni. Ma anche dinanzi a quella egli si sente pienamente libero, e si rivela profondo filosofo. Ei scorge la vera essenza del Vangelo, e l'ideale di giustizia e d'amore ivi rivelato; interpretandone il significato coll'anima compresa di Bellezza ei se ne fa nunzio ai secoli dall'alto delle azzurre profondità delle sue luminose cupole, dove ci appare quasi un riflesso delle cose eterne.

Quale sarà il valore di un tanto esempio nel presente e nell'avvenire? È questa la nostra interrogazione finale.

Potrà l'arte contemporanea apprendere cosa alcuna dal Correggio? Non è forse il suo Ideale troppo elevato per una generazione che sembra allontanarsi ognor più da ogni *ideale*, per conservarsi soltanto all'analisi del così detto *reale?* Noi siamo nel numero di quelli che credono che se il Correggio non è stato fino ad oggi compreso e apprezzato al suo giusto valore, ei lo sarà senza dubbio nell'avvenire; da che per noi l'attuale *orgia di realismo* non è se non uno di que' tristi errori che traviano gl'intelletti nei periodi di transizione. L'Umanità non ha nè può avere esistenza se non nella sua tradizione idealista, e ritornerà, quando che sia, a quella con più sano e più vasto intelletto del vero. Allora, ne abbiamo ferma fede, il Correggio sarà compreso e amato come uno dei più grandi e nobili genî protettori della Umanità. E il vigore e la grazia con cui egli ha saputo interpretare il sublime concetto del Vangelo, come pure l'ineffabile dolcezza di sentimento ch'egli ha trasfuso nei miti ellenici verranno più degnamente apprezzati, e ammirati quasi doni divini. É a dire per questo che nell'avvenire mancheranno all'arte vera soggetti condegni? Non lo pensiamo. Due sorgenti perenni le stanno dinanzi, la *storia* e la *leggenda*, che sono la *Vita* e la *Visione* della Umanità. Verrà giorno forse in cui l'arte farà per

quelle ciò che l' Allegri ha fatto per la tradizione cristiana.

L'ideale esiste indubitatamente; ma esso è riposto nel fondo dell'esser nostro, non può quindi risorgere a vita se non mercè l'opera nostra. La grande Epoca del Rinascimento è trascorsa da lunga età; ma il Correggio, anima solitaria, sublime veggente del suo secolo, ci è prova che la più bella, la più feconda di tutte le *Rinascenze* è quella il cui germe l'uomo d'alta bontà, l'artista benedetto dal genio trova nella fede del suo cuore e nella integrità del pensiero.

FINE.

TAVOLA CRONOLOGICA

della Vita e delle Opere di Antonio Allegri da Correggio, desunta dalle Opere del Tiraboschi, dell'Affò, del Pungileone ec.

1494 - Nascita di Antonio Allegri, figliuolo di Pellegrino Allegri, detto il *Domano,* e di Bernardina Piazzola chiamata anche Aromamia, Oramani, o Ormani (Tiraboschi, *Mem. degli artefici modenesi,* pag. 29).

1511 - 12 gennaio - Tiene a battesimo in Correggio un bambino della casa dei Vivarini, di nome Antonio (Pungileoni, *Mem. stor. di Antonio detto il Correggio.* Parma, stamp. Ducale, 1817-18, vol. 3 in 8° - Vol. II, 42).

1514 - 4 Luglio - Un certo Quirino Zaccardi lega una sua casa al convento di S. Francesco di Correggio, per pagare le spese di un *quadro d'altare* destinato per ornamento di quella chiesa.

1514 - 30 agosto - Antonio Allegri dipinge un quadro d'altare per la chiesa di S. Francesco d'Assisi di Correggio, per la somma di cento ducati. Questo quadro rimase al suo posto fino all'anno 1638, quando l'originale disparve e fu sostituito da una copia. (Tiraboschi, *Mem.* p. 41-42). L'originale fu posseduto per lungo tempo dai signori di Casa d'Este; ora si trova a Dresda (Pongileoni, *Mem.* I. p. 4; II. p. 66-73).

1515 - 4 Aprile - Riceve la somma di cento ducati, prezzo d'un quadro eseguito per i frati minori del terz'Ordine di

S. Francesco in Correggio. *Libro del convento di San Francesco* (Pungileoni, II. p. 68).

1516 - 4 ottobre - Tiene a battesimo Anastasia Elisabetta, figliuola di Giov. Antonio Tovaglioli di Correggio (Pungileoni, *Mem.* II. p. 107.)

1517 - 14 luglio - Si trova presente in Correggio alla lettura del testamento di Giovanna da Monte Corvino. (Atto notarile di Tommaso da Parma, nell'Archivio di Correggio. Antonioli, note mss.).

1517 - Dipinge lo *Sposalizio* di S. Caterina. Si crede che questo quadro sia stato più tardi donato al Conte di Bruhl dal Duca di Modena, quando Augusto III, re di Sassonia, comprò tutta la galleria di Casa d'Este (Pungileoni, *Mem.* vol. II. p. 107).

1518 - gennaio - È testimone in un atto notarile, che si trova nella collezione di F. A. Bottoni (Pungileoni, II. p. 115).

1518 - 17 marzo - Tiene a battesimo, in Parma, Rosa, figliuola di Francesco Bottoni detto anche *Sagarì* (Pungileoni, *Mem.* II. 116).

1518 - Va a Parma e vi dipinge la *Camera della Badessa Giovanna nel monastero di S. Paolo.* Non si è potuto mai sapere quanto costassero quei celebri affreschi, avendo la Badessa Giovanna fatto sparire ogni traccia dei conti del convento, di cui era stata, vita durante, sovrana assoluta.

1518 - Dipinge *a-fresco* una piccola cupola a foggia di nicchia nel dormitorio dei PP. Benedettini del convento di San Giovanni a Parma (Pungileoni, *Mem.* I. 76).

1519 - 1 febbraio - Francesco, figlio di Niccolò Aromani, suo zio materno, muore, lasciandolo erede di una casa posta nel vecchio borgo, coi mobili e parecchi jugeri di terra (Tiraboschi, *Mem.* I. 127, 128).

1519 - 4 e 15 settembre - Si trova presente a un atto notarile rogato da Francesco Bottoni (Pungileoni, *Mem.* I. 146).

1519 - 14 ottobre - Depositata nelle mani di D. Giovanni Guidotti di Roncopo, Arciprete d'Albinea, la quietanza della somma dovutagli per aver dipinto una tavola per la chiesa di questo luogo situato presso Reggio. Non se ne conosce il soggetto; si sa soltanto che faceva parte della collezione di Casa d'Este, e si ignora la fine di essa (Pungileoni, *Mem.* I. 109-110).

1520 - Sposa Girolama Merlini, figlia d'un certo Bartolomeo Merlini de *Braghetis* armigero (Pungileoni, *Mem.* I. 150, 151).

Dal 1520 al 1525 dipinge *a-fresco* la cupola di San Giovanni e i pennacchi della medesima chiesa in Parma; come pure l'emiciclo della grande cappella posta dietro il coro della Chiesa e che rapresenta l'*Incoronazione* della Vergine. Per prezzo di tutte queste opere, compreso il fregio, riceve la somma di 472 ducati. (Tiraboschi, *Mem.* I. 169, 174).

1521 - 28 aprile - Riceve anticipatamente dai PP. Benedettini 8 ducati sul prezzo dei suoi lavori eseguiti nella chiesa di S. Giovanni di Parma, per comprare una cavalcatura e fare un viaggio fino a Correggio, e sottrarsi al tumulto inquietante dell'assedio di Parma (Pungileoni, *Mem.* I. 125).

1521 - Verso la fine d'aprile torna da Correggio a Parma, per riprendervi l'opera della Cupola (Pungileoni, *Mem.* I. 125).

1521 - 15 maggio - È ascritto come aggregato alla Confraternita dei frati di Montecassino, alla quale è ammesso con una lettera gentile (Tiraboschi, *Mem.* p. 51).

1521 - 26 Luglio - Riceve il valore di 251 ducati in beni

fondiarii, per la dote assegnata a sua moglie Girolama Merlini di Correggio (Pungileoni, II. 150).

1521 - 3 settembre - Nascita di suo figlio Pomponio Quirino Allegri di Correggio (Pungileoni, *Mem.* III. 60).

1521 - 18 settembre - Alla presenza del Podestà di Correggio nomina suo procuratore il notaro Balbi (sostituendolo così a Francesco Afforosi), e lo incarica di sostenere i suoi diritti di successione contro le pretese di Romanello degli Aromani, il quale gli contendeva il possesso dei fondi, che l'Allegri aveva ereditato dallo zio materno Aromani. (Pungileoni, *Mem.* I. 128. II. 167).

1521 - 8 novembre - È testimone in un atto notarile rogato da Niccolò Mazzucchi in Correggio (*Archivio di Correggio. Antonioli schede mss.*).

1521 - 10 decembre - Per decreto del giudice di Correggio, Sigismondo Augustoni, l'Allegri è richiamato in possesso dei fondi ereditati da suo zio Aromani. Un altro giudice Ascanio Merli dichiara nullo il processo e lo condanna a pagare le spese. (*Ibid.*).

1522 - 14 ottobre - Accetta di dipingere per Alberto Pratonero una tavola, avente per soggetto la *Natività di Gesù*, destinata alla cappella dei Pratoneri nella chiesa di S. Prospero di Reggio, pel prezzo di 47 ducati e mezzo (208 lire). Questo contratto si conserva nella collezione di mss. del marchese Campori di Modena. Questo famoso quadro, conosciuto col nome della *Notte del Correggio*, fu eseguito soltanto nel 1528. Rimase, dopo il 1640, nella galleria di Casa d'Este, fin che essa non fu trasferita a Dresda, dove ora trovasi il quadro (Tiraboschi, *Mem.* p. 53-55. Pungileoni, *Mem.* I. 180. Fabriani, *Lettera sopra un autografo di Antonio Allegri*, Modena, Soliani 1833, in 8°).

1522 - 3 novembre - Accetta di dipingere la cupola della Cattedrale di Parma col fregio e i pennacchi, pel prezzo di 1200 ducati in oro (dei quali ebbe soltanto 1100. Probabilmente, avendo fatto i suoi preparativi preliminari, egli si pose al lavoro solo verso il 1526. (Pungileoni, *Mem.* I. 182-186).

1523 - 26 gennaio - È presente all'atto di divisione dei fondi posseduti da sua moglie Girolama Merlini. (Pungileoni, *Mem.* I. 186).

1523 - 13 marzo - Riceve dai PP. Benedettini del monastero di S. Giovanni di Parma un acconto di 20 ducati in oro (Pungileoni, *Mem.* II. 172).

1523 - 8 giugno - Riceve dai medesimi un altro acconto di 60 ducati in oro (Id., ibid.).

1524 - 4 gennaio - Riceve altri 25 ducati in oro dai PP. Benedettini di S. Giovanni. (Pungileoni, *Mem.* II. 173).

1524 - 23 gennaio - Riceve 27 ducati in oro per aver terminati gli affreschi della chiesa di S. Giovanni di Parma (in tutto la somma convenuta di 272 ducati in oro). (Pungileoni, *Mem.* II. 173).

1524 - 6 decembre - Gli nasce una figlia, che è chiamata Francesca Letizia. Fu poi maritata a Pompeo Brunori (Tiraboschi, *Mem.* p. 30).

1525 - febbraio - Fa da testimone a Correggio in parecchi atti pubblici notarili (Pungileoni, *Mem.* II. 193).

1525 - 18 febbraio - Prega il Podestà di Correggio di interrogare parecchi testimoni a difesa, pel processo da lui intentato contro gli Aromani (Pungileoni, *Mem.* II. 193).

1525 - febbraio - Dipinge una tela a Modena per la confraternita di S. Sebastiano. Il quadro rappresenta la Vergine Maria col Bambino Gesù assisa sul trono. In basso si vedono S. Gemignano, S. Rocco, S. Sebastiano. Quel

quadro fu per molto tempo nella galleria di Casa d'Este; ora è a Dresda (Gherardi, *Descrizioni* mss. Pungileoni, *Mem.* II. 193-94).

1526 - 24 settembre - Nascita d'un'altra figlia che vien chiamata Caterina Lucrezia, e che muore in tenera età. (Tiraboschi, *Mem.* II. 201).

1526 - 29 settembre - Riceve dall'Opera della Cattedrale di Parma un acconto di 76 ducati in oro per gli affreschi che doveva dipingere nella medesima Cattedrale. Dipinge *La Madonna della Scodella*. Gli nasce una terza figlia che è chiamata Anna Geria. Muore il suo amico, il dottor Giambattista Lombardi (Pungileoni, *Mem.* I. 152-160.

1527 - Dipinge il *S. Girolamo* per una nobil donna di Parma, Briseide Colla. Quell'opera gli fu pagata 400 lire, cioè 80 scudi d'oro, e fu eseguita per la chiesa di S. Antonio Abbate. Un bell'abbozzo di essa si trova a Mantova; è una variante del medesimo soggetto. Muore Antonio Bartolotti amico dell'Allegri.

1527 - Muore Lorenzo Allegri (pittore) zio paterno di Antonio. Fine del suo processo con gli Ormani (Pungileoni, *Mem.* I. 160, 174).

1528 - Dipinge La *Natività di Gesù* (conosciuta col nome di *Notte di Dresda*), alla cui esecuzione si era impegnato fin dal 1522, mercè un contratto con Pratonero. Suo padre Pellegrino Allegri prende ad amministrare i beni della sua nuora Girolama Merlini, essendo essa ed il marito Antonio assenti. Pellegrino aveva avuto questa procura a causa d'un processo fra Girolama e gli zii di essa, e se la cava con piena soddisfazione dei due sposi (Pungileoni, *Mem.* I. 174-192).

1529 - Continua i suoi lavori nella Cattedrale di Parma.

Gli muore la moglie. Dipinge a guazzo S. Giovacchino (quadro che egli ha firmato con questa data). (Pungileoni, *Mem.* I. 192, 204).

1530 - 17 Novembre - Riceve dai PP. Benedettini l'ultimo pagamento per *L'Assunzione della Vergine*, il grande affresco del Duomo di Parma, finito da lui poco dopo.

1530 - 30 Novembre - Va a Correggio e vi acquista dei terreni pel prezzo di 195 scudi e 10 soldi. Questi terreni gli son venduti da Lucrezia Pusterla da Mantova, vedova di Giovanni Cattania di Correggio (Pungileoni, *Mem.* II. 231, 238).

1531 - Febbraio - Ritorna a Parma per dar l'ultima mano all'affresco dell'*Assunzione*, che però non potè ancora terminare. *(Libri della fabbrica della Cattedrale di Parma)*.

1531 - È richiamato a Correggio da affari di famiglia. Ivi viene incaricato di dipingere per la confratenita di San Pietro Martire di Modena, un quadro che rappresenta *S. Giorgio* e altri santi destinato ad ornare la chiesa della parrocchia di Rio presso Correggio.

1531 - Dipinge *a-fresco* parecchie camere della villa dei conti di Correggio (Pungileoni, *Mem.* I. 204, 216).

1532 - 26 Ottobre e 29 decembre - È testimone in un atto notarile rogato nel Castello di Correggio dal notaro Bartolommeo Silva (Antonioli, *Note mss.*).

1533 - 7 e 15 gennaio - È testimone di parecchi atti notarili, rogati dai notari Alfonso Bottoni ed Alfonso Guzzoni (Pungileoni, *Mem.* II. 250-251).

1533 - 8 settembre - Compra alcuni jugeri di terreno a Correggio (Atto notarile di Nassuti nell'Archivio di Correggio).

1533 - 24 gennaio - Assiste come testimone in un contratto di nozze pel matrimonio fra Clara da Correggio con Ip-

polito da Correggio, figlio di Veronica Gambara e di Gilberto X da Correggio, il quale assegnava alla sposa 2000 scudi in oro (Pungileoni, *Mem.* II. 251).

1534 - 5 marzo - Antonio Allegri muore a Correggio. È seppellito il 6 marzo nella chiesa dei Francescani, dove si trova scritto il suo nome fra i morti, sotto questa data (Tiraboschi, *Mem.* p. 86. Pungileoni, *Mem.* II. 251).

Avendo in quest'opera paragonato il Correggio coi più illustri dei suoi rivali contemporanei, crediamo utile mettere a fronte le rispettive date della loro nascita e della loro morte.

	Nato	Morto
Antonio Allegri da Correggio.....	1494	1534

Discepoli del Correggio.

Francesco Rondani da Parma.....		1543
Michelangelo Anselmi da Parma.....		
Mazzuoli o Mazzola, detto il *Parmigianino,* imitatore piuttosto che discepolo del Correggio.....	1503	1540

Scuole di Firenze, di Roma, e di Venezia.

	Nato	Morto
Michelangelo Buonarroti.....	1474	1563
Leonardo da Vinci.....	1452	1519
Raffaello da Urbino.....	1483	1520
Tiziano di Cadore.....	1477	1576
Iacopo Robusti, detto il *Tintoretto*....	1512	1594
Paolo Veronese (Caliari).....	1528	1588

INDICE

Margherita Albana Mignaty . . . . . Pag. v

Prefazione . . . . . » 1

Introduzione. — Sviluppo progressivo della coltura in Italia e carattere del Risorgimento . . » 7

I. Rinascimento dell' Italia sotto Federigo II . » 13
II. Dante e l' ideale cristiano . . . . . » 18
III. Condizione morale dell' Italia nel XV secolo. Lorenzo de' Medici . . . . . » 24
IV. Savonarola e la Riforma Religiosa. . . . . » 35
V. Il mondo elegante e la Letteratura. — Lodovico Ariosto e Torquato Tasso. . . . . » 38
VI. Il secondo Risorgimento. — Conflitto fra il Cristianesimo e il Paganesimo nelle Arti plastiche. . . . . » 46
VII. Michelangelo e il genio Biblico. . . . . » 55
VIII. Leonardo da Vinci e la Scienza nell'Arte . » 60
IX. Raffaello e il sentimento del Bello . . . . . » 76
X. I Veneti. — Paolo Veronese, il Tiziano, il Tintoretto. Trionfo dei sensi e della vita esteriore. . . . . » 84
IX. Il Correggio. — Trionfo del Bello nell'ideale cristiano. . . . . » 110

Vita ed opere del Correggio.

Capitolo Primo. — Educazione del Correggio. - Sue prime prove. - Originalità e spontaneità del suo genio . . . . . Pag. 139

Capitolo Secondo. — I Conti da Correggio. - Veronica Gambara e sua Corte. - Contrasto fra i più brillanti ingegni del Rinascimento e Antonio Allegri . . . . . » 160

Capitolo Terzo. — Lo spirito Ellenico manifestato nel genio del Correggio - Sua venuta a Parma, e sua conoscenza colla Badessa Giovanna da Piacenza - Privilegi e libertà delle badesse di S. Paolo - Incarico dato allo Allegri di dipingere il parlatorio della Badessa - Descrizione della *Caccia di Diana* - Processi e difficoltà dell'arte della pittura *a-fresco* - Il parlatorio diviene il salone della Badessa - Successo e celebrità dell'Allegri - Ordinazioni dei Benedettini. . » 206

Capitolo Quarto. — Il genio del Correggio al suo apogeo - Fusione dello spirito ellenico colla filosofia cristiana - Matrimonio del Correggio con Geronima Merlini - Ritratto di quest'ultima indovinato nelle *Madonne* dell'Allegri - Carattere del loro amore e profonda armonia della loro unione - Le *Madonne* del Correggio - Altri quadri - Lavori preparatori per le Cupole di San Giovanni e del Duomo - Gli *a-fresco* nella Cattedrale condotti a termine mentre la peste infierisce in Parma - Morte di sua moglie - Suo

ritorno a Correggio - Suoi ultimi lavori e sua morte. . . . . Pag. 245

Capitolo Quinto. — Quadri ad olio del Correggio - S. Francesco - Cristo nell' oliveto - La vergine e il Bambino della Tribuna di Firenze - Lo sposalizio mistico di S. Caterina (Napoli) - Medesimo soggetto (Louvre) - *La bella Zingarina* - Affreschi della *Madonna della Scala* - Affresco dell'Annunciazione - Giove e Antiope - La scuola d'amore - Il martirio di S. Flavia e di S. Placida - La deposizione di Cristo - Il martirio di S. Sebastiano - S. Sebastiano - La Madonna della Scodella - Il S. Girolamo - Il ratto di Ganimede - Il S. Giorgio - Venere e Amore - La Danae - Leda e le sue compagne - Io e Giove - La Maddalena . . . . . » 283

Capitolo Sesto. — L'orizzonte di Parma - Interno della Chiesa di S. Giovanni. Descrizione della Cupola; la visione Apocalittica - *Il Cristo trasfigurato e gli Apostoli* - Interno della Cattedrale - Descrizione della Cupola - *L'Assunzione della Vergine* - Parallelo tra Michelangelo, Raffaello, il Tintoretto e il Correggio - Conclusione . . . . . » 334

Tavola cronologica della Vita e delle Opere di Antonio Allegri da Correggio, desunta dalle opere del Tiraboschi, dell'Affò, del Pungileoni ec. . . . . » 387

Altre Opere di M. Albana Mignaty

Dante, his life and times, an historical sketch. — Florence, 1865.

Sketches of the historical past of Italy, from the fall of the Roman Empire to the earliest revival of letters and arts. — London, 1876.

Le théâtre de Bayreuth e la réforme musicale de Richard Wagner. — Florence, 1873.

AZIONE

ER PROFESSIONI.

ITA' PRINCIPALI.

dicembre 1871.

UZIONE.

E III.

MA
'OGRAFIA
del Caco 3.
76

1151 –

46622